

الكتاب
المكتبة

١٧٠

التمثيل للسينما والتلفزيون

تأليف: ستوني بار
ترجمة: أحمد الحضري



التمثيل
للسينما والتلفزيون

الكتاب السينائي

إشراف

هاشم النحاس

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام

و. سمير سرحان

رئيسة مجلة البدار

د. شمس التعمير

لمنى المطيعي

مدير التحرير

أحمد صليحة

الإشراف الفني

محمد قطب

الإخراج الفني

علياء أبو شادي

التمثيل للسينما والتليفزيون

تأليف
بتوفى بكار
ترجمة
أحمد الحضري

هذه هي الترجمة العربية لكتاب :

ACTING FOR THE CAMERA

By : *Tony Barr*

الفهرس

الموضوع	صفحة
تقديم	٧
مقدمة	٩
★ القسم الأول : التمثيل	١١
١ - السينما والمسرح .. وجهان لعملة واحدة	١٢
٢ - تطور اساليب التمثيل السينمائي	١٦
٣ - الاقتراب	٢٠
٤ - التمثيل وتعريفه	٢٢
٥ - الاصغاء / الادراك	٢٦
٦ - الشخصية	٣١
٧ - التركيز	٣٣
٨ - الطاقة	٣٧
٩ - العواطف	٤١
١٠ - التلقائية	٥٢
★ القسم الثاني : العمل الذى يتطلبه الدور	٥٥
١١ - التحضير	٥٧
١٢ - الحقائق والظروف	٦٢
١٣ - احفظ الدور - وليس الحوار	٦٩
★ القسم الثالث : الأدوات	٧٩
١٤ - الايقاع والتغيير	٨١
١٥ - القوى المحركة	٩١
١٦ - القصد أو الحاجة .. الهدف .. الحث على الحركة	٩٤
١٧ - الانتقاء	٦٠٠
١٨ - خصائص الشخصية	١١٢

١٩	— صور الأشياء الحية — الأشياء الفارقة
١١٤	الحياة
١١٨	٢٠ — التدريب الأحمق — غير التقليدي . .
١٢٠	٢١ — الكوميديا والتراجيدية من وجهة نظر الممثل
١٢٤	٢٢ — القراءة الباردة وتجربة الأداء . . .
١٢٧	٢٣ — العمل مع المخرج
١٣١	★ القسم الرابع : آليات الفيلم وشريط الفيديو . . .
١٣٣	٢٤ — أول يوم في مكان التصوير . . .
١٣٥	٢٥ — الاستديو السينمائي والبلاتوه . . .
١٣٧	٢٦ — بعض خصائص الفيلم
١٩٩	٢٧ — تصوير مشهد
١٩٩	٢٨ — ستديو التلفزيون
٢٠٣	٢٩ — التنفيذ بعدة آلات تصوير
٢٠٥	٣٠ — الحركات الخطرة
٢٠٩	★ القسم الخامس : مهنة السينما والتلفزيون . . .
٢١١	٣١ — كيف تبدأ مهنتك
٢١٩	٣٢ — النجوم
٢٢٦	خاتمة

تقديم

يبحث الممثلون دائما عن ذلك المدرس أو ذلك الكاتب الذى يوفر لهم السحر الذى سيحولهم من مواهب صغيرة واعدة الى عباقرة نوابغ . وعندما بدأت كنت أحد هؤلاء الممثلين ، وقمت بتصيبى من القراءة ، ومازلت أفرا ، والكاتب الذى انتهيت توا من قراءته هو كتاب **توفى بار** « التمثيل للسينما والتلفزيون » .

ولا يوجد مدرس مثل التمثيل نفسه . وسواء كان تمثيلك فى برودواي ، أو فى مسرح صغير فى مدينة صغيرة ، فى مخزن كبير فى فصل الصيف ، أو فى مسرح يتناول المتفرجون فيه وجبة العشاء ، فى فيلم كبير من أفلام مترو جولدوين هاير ، أو فى فيلم صغير بعيدا عن لوائح النقابات ، أو فى فيلم من أفلام الطلبة ، وسواء كان فى فيلم اعلاني أو صناعي أو تسجيلي أو ديني ، من أى نوع وفى أى مكان ، فلا يوجد ما هو أفضل للتمثيل من أن يمثل .

والسؤال الذى يجب أن يوجهه الممثلون لأنفسهم هو : « كيف أمثل بطريقة أفضل ؟ وفى فرصة أقرب ؟ » وهنا يدخل المدرس والكاتب فى الميدان .

ولقد قرأت الكثير عن التمثيل والممثلين . كما تحدثت عنهم خلال مراحل حياتي بما يكفى للملء كتب ومجلات ، لأن موضوع التمثيل لا يفضل أبدا فى إثارة اهتمامي . وما يجب أن يسفر عنه كل هذا فى النهاية هو : « ما الذى تعلمته وأصبحت أفهمه حقيقة ، ويمكننى أن أستخذه فعلا ؟ » . وعندما كان سير **جون جيلجود** يمثل فى مسرحية « الأعمار السبعة للانسان » سأل أحدهم عما هو أصعب شيء فى التمثيل بالنسبة له ، فأجاب : « أن أجعله يبدو بسيطا » . ولقد جعله **توفى بار** ، بفصاحة وبلاغة ، يبدو بسيطا فى كتابه « التمثيل للسينما والتلفزيون » . انها قراءة سريعة ، سهلة الفهم ، ومنسقة فى جمال . اننى أفهم الآن ما أنعمه .

ايد آؤنر

مقدمة

فى عام ١٩٦٠ ، اتصل بى صديقى المخرج الموهوب ديفيد الكسندر ، ليحرف ان كنت اقبل ان اشترك معه فى تكوين مدرسة للتمثيل . ووافقت . وكان أحد الأسباب الرئيسية وراء هذا القرار هو أن هوليوود كانت مكتظة بالدجالين والأدعياء ممن كانوا يعتبرون أنفسهم مدرسين ومدرري دعاية ومندوبين وما الى ذلك ، وكان المبتدئون الذين لا يدركون هذا يتخذعون بالمدرسين الرديئين والمندوبين المزيفين وخلاف ذلك من كل نوعيات المستغلين الذين كانوا يحتالون على حسنى النية والأبرياء . وكانت هناك حاجة واضحة الى مدرسة حسنة السمعة .

وبدأنا المدرسة (وسرعان ما تركنا ديفيد حيث تفرغ للخارج) ، مكرسين أنفسنا لتعليم التمثيل كما تعلمناه وكما طبقناه خلال سنوات عملنا فى المسرح . وكان مدرسوننا يستعينون بستانسلافسكى حرفيا ، وكنا نستعين بميخائيل تشييكوف ولى ستراسبج وروبرت لويس وعدد آخر من أصحاب النظريات والمفسرين فيما أصبح يعرف باسم « المنهج method وكان لديفيد أسلوبه الخاص .

وسرعان ما أدركت أن كل مدرس أو مدرسة أصبحت له أدواته الخاصة عن وعى أو بدون وعى ، وبحيث يستبعد أدوات التعليم والتمثيل الأخرى. التى لا تتفق مع القالب المعين . وكنت مدانا فى هذا مثلى مثل سائر الباقين ، مركزا أساسا على تمارين **القصد واستعادة العاطلة** . ومضت خمس سنوات حتى فطنت الى أن هناك شيئا ينقصنا ، وأن ما كنا ندرسه ، مهما بدا أثره بين حين وآخر ، كان محدودا جدا .

كما تبين لى بمرور السنين أيضا ، انه لا يوجد عمل لمحترف على المسرح اذا كان مقره هوليوود ، انما كانت الفرص والحيوية متاحة هنا فى التليفزيون وفى الأفلام الروائية . واتضح لى بكل ألم أن تركيزى فى التدريس كان خاطئا . واشترت معدات شرائط الفيديو وبدأت أعلم صغار الممثلين خصائص العمل فى السينما كما يتعارض مع المسرح . ان الدوافع الداخلية (أى العواطف والاستجابات الحسية) هى نفسها

بالنسبة للممثل سواء عمل في السينما أو في المسرح ، مادام نفس المؤثر يتسبب في نفس رد الفعل في الشخص في نفس الظروف أيا كانت وسيلة التعبير . ان الاختلاف ينحصر في الاستجابات الجسدية ، أي التجسيدات ، التي تحددها مسافة الاتصال .

كما أن وسيلة السينما لها تقنيات خاصة واحتياجات وقدرات آلية خاصة ، وأن عمل الممثل يتأثر بهذه الآليات . ولهذا يجب عليه أن يأتلف تماما معها بحيث يصبح قادرا على أخذها في الاعتبار تلقائيا بينما يوجه اهتمامه الحقيقي لأدائه .

ولقد تمت كتابة هذا الكتاب من وجهة نظر خبرتي الشخصية في هوليوود ، لأنني عشت وعملت بها منذ عام ١٩٤٧ . وتسرى نفس المعالجة هنا سواء كان المشتغلون بالسينما في نيويورك أو سان فرانسيسكو أو أي مكان آخر ، مادام الممثل يؤدي عمله أمام آلة التصوير .

وهناك عدد من كتب التمثيل الجيدة ظهرت من قبل تناقش فلسفات التمثيل وعلاقة الممثل بالمجتمع ، وما إلى ذلك . ولهذا اقتصرنا أنا على الجوانب العملية من التمثيل أمام آلة التصوير . ويوجد إلى جانب هذا بعض المعلومات الأساسية عن هوليوود والاستديوهات ، التي سوف تفيد أولئك الممثلين الذين يحضرون إلى هنا بحثا عن عمل دائم . كما أأمل أيضا أن يكون هذا الكتاب مفيدا ومثيرا لاهتمام أولئك القراء الذين يبنون حياتهم المهنية في أي مكان آخر .

واصطلاح **الممثل** المستخدم في هذا الكتاب اصطلاح نوعي شامل ، أي انه يدل على الممثلين والممثلات . ويسرى نفس الشيء على كلمات **المخرج** و**المنتج** و**المؤلف** ، حيث أن الأبواب قد انفتحت أخيرا أمام النساء الموهوبات في كل مناطق عالم الترفيه . وبهدف البساطة فأننى أستخدم كلمة **ممثل** عندما أتكلم بصفة عامة ، وأستخدم كلمة **ممثل أو ممثلة** عندما أتكلم بصفة خاصة . وبالمثل فأننى سأستخدم الضمير **هو** عند الكلام بصفة عامة .

وفيما يلي مجموعة من النقد والمناقشات والأفكار المختارة من العمل خلال السنوات الست أو الثماني الأخيرة . لقد تعلمت خلالها الكثير ، وأمل أن تتعلموا منها أيضا .

توني بار

القسم الأول

التمثيل

السينما والمسرح ..

وجهان لعملة واحدة

ان مهمة الممثل الأساسية هي أن ينقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين . واذا تذكرت هذا ، يصبح من السهل عليك أن تدرك ما هو الفرق الأساسي البالغ البساطة بين التمثيل للمسرح والتمثيل للسينما . في المسرح ، قد يكون المتفرجون على أى مسافة منك تتراوح بين عدة أقدام وبين بعد مستويين من أدوار البلكون ، وانت ملتزم بأن تنقل كل شيء الى الموجودين في أبعد مكان من القاعة . ويجب بناء على هذا ، أن تزيد الطاقة ، وأن تملأ جهارة الكلام ، وأن يزداد التجسيد ، وقد تضيق اللمسات الدقيقة البارة . ومع ذلك فقد تفلت أنت في المسرح من أمور كثيرة ، فعندما لا يقدر المتفرجون على أن يروا اللمسات البارة ، فانهم يفترضون أنها موجودة ، حتى ولو لم يكن لها وجود . ان الأداء الذي « تتم الدلالة عليه » ، أو مجرد التعبير عنه بإيماءات سطحية ، والنظرات والحركات التي لا يوجد نبض حقيقي وراءها ، قد تبدو حقيقية لجميع المتفرجين فيما عدا القلائل الجالسين في الصفوف الأولى .

أما عندما تعمل في السينما ، فان المتفرجين بصفة عامة يصبحون على بعد أقدام قليلة منك ، هو بعد عدسة التصوير عنك . ويصبح نقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين لا يزيد صعوبة عن نقلها الى شخص جالس معك عبر المنضدة . ان آلة التصوير السينمائي مستقرة عملياً على انك ، والميكروفون مستقر عملياً على حاجبك . وبفضل طبيعة وسيلة التصوير نفسها ، فان مخرج الفيلم ومركبه (في حدود حرية الاختيار والتصرف) يجهلان من المستحيل على المتفرج أن ينظر الى شيء سواك وسوى وجهك عند أى لحظة حساسة عاطفياً . ان حجمك يتضاعف عدة مرات في قاعة العرض السينمائي ، وبذا يتم تكبير كل لمسة بارعة في تجسيدك وأدائك كما تجد في التلفزيون أن لقطةك القريبة تشد انتباه المتفرجين لوجهك فتبدو أيضاً كل لمساتك البارة ، ويتم تكبيرها الى حد ما .

وحيث انك قريب الى هذا الحد من المتفرجين في السينما ، فان الأمر لا يحتاج الى الاقليل لكي تدعهم يعرفون ما يحدث . وحيث ان انتباههم

كله موجه اليك ، فلا تحتاج الا الى أقل القليل لكي تكون مؤثرا • أضف الى هذا أن التركيب (المونتاج) الذي يمكنه أن يحول تركيز المتفرجين من شخص أو شيء الى آخر يساعد على الصياغة الدرامية لما يحدث • ونجد في الفيلم الجيد التركيب أن وراء التقطيع دافعا للأثارة والحث • وهذه الأثارة والحث هي التي تؤثر ، في أغلب الحالات ، في الشخص الذي قطع اليه مركب الفيلم • ان التركيب في حده ذاته توضيح لأثر الحافز ، وبالتالي فلا حاجة لك لأن تضاعف هذا الأثر بأن تقدم رد فعلك بقوة وعنف ، والا باتت هذه المبالغة بالفشل وإثارة الضحك • ونجد على هذا الأساس أن أسلوب التضخيم الأقوى من الحياة والضروري لإظهار الأداء الطبيعي في المسرح ، ليس ضروريا في السينما ، بل وغير مرغوب فيه • وأكثر من هذا ، ان أي شيء تفعله بحيث يكون مضللا فيما يتعلق بما تحسه الشخصية أو تفكر فيه ، سوف يلحظه المتفرجون • ان آلة التصوير لا تسمح بأي غش أو خداع • واما أن تكون مخلصا ، أو لا تكون • وإذا قال رجل لزوجته في مشهد ما : « يا الهى ، لقد كنت أقود السيارة الى الورا لكي أبتعد عن مدخل الجراج فدهست الطفل » ، فإن المتفرجين يدركون الوقع العاطفي الناتج ، بفضل ارتباطهم بمثل هذه الفكرة وانهماكهم فيها • وعندما يجبر مركب الفيلم المتفرجين على أن ينظروا الى متلقي الخبر – الزوجة أم الطفل – بأن يقطع الى لقطة قريبة لها ، فإن المتفرجين سيعتاضون معها ، حتى ولو لم تفعل أي شيء على الإطلاق • أما اذا فعلت شيئا كاذبا مضللا ، فإنها سوف تحطم العواطف التي بدأت تتجمع داخليا للمتفرجين ، لأنهم لن يصدقوا رد فعلها • وإذا اكتفت بأن تفعل مجرد ما قد تفعله في الحياة الحقيقية ، أو أقل من ذلك قليلا ، فإنها ستكون مؤثرة ومثيرة للمواطن • ان الكلمة الأساسية هي البساطة • ومن السهل أن نتقبل كلمة البساطة ، ولكن ليس من السهل الحصول عليها بخصائصها • ولكي تكون بسيطا فإن الأمر يتطلب أن تثق بنفسك • انه يتطلب أن تكون مطمئنا بالقدر الكافي في عملك كممثل بحيث تعرف أنك واضح ، وأن الشيء الصحيح والشيء الحقيقي هو الذي سيحدث ، وأن المتفرجين سوف يتلقونه •

لماذا يعيش الممثلون في مثل هذا الرعب والخوف من احتمال أن المتفرجين لن يفهموا ما يشعرون به ؟ ان المؤلفين في أغلب الأحوال يصفون الأجاسيس والشاعر ، ويمهون طبيعة الحال الظروف المحيطة التي تمتد المتفرجين لكي يحسوا بما يجب أن تحسه الشخصية • وبالتالي يصبح المتفرجون طوع ببنائك بفضل السينما كوسيط ، بحيث لا يمكنهم الا أن يدركوا أدق الفوارق الصغيرة • فإذا كنت صادقا في اصغائك بكل حواسك ، وإذا كنت مستجيبا بالكامل لكل ما يثيرك ويحرك ، فلا مفر أمام المتفرجين من أن يندمجوا فيما تمر به من تجربة ، ولا وسيلة أمامك لكي يصيبك أي

نقص في الوضوح العاطفي واللفظي • ولا يلزمك أن تحاول ، ولو للحظة واحدة ، أن تمثل وأن تقول للمتفرجين « انظروا الى ، ألا أشعر بكمية هائلة من المشاعر ؟ »

تذكر أيضا أن المتفرجين في صفك • لقد فتحو أجهزة التلفزيون أو ذهبوا الى دور السينما لكي تثير مشاعرهم • وعلى هذا ، فهم لا يتحدثونك ، انهم يريدون منك أن تثير مشاعرهم • ولديهم مشاعر وأحاسيس • يشترك فيها كل العالم ، وإذا كنت مخلصا في أدائك للشخصية فانهم سوف يفهمون ما هو مقروض أن تحس به عندما يدفعك باعث معين • تذكر دائما ، ان البساطة هي جوهر التمثيل السينمائي الجيد • لقد لفت ايد آزنو انتباهي عندما استشهد بجملة مناسبة جدا • فعندما كان سير جون جيلجود يؤدي دوره في فيلم « الإحماء السبعة للإنسان » سأل أحدهم عن ما هو أصعب شيء في التمثيل بالنسبة له ، فأجاب : « أن أجعله يبدو بسيطا » •

تطور أساليب التمثيل السينمائي

لقد شاهدنا جميعا أفلاما تمت صنعها في الأعوام المبكرة للسينما . كان الناس يتحركون فيها بسرعات تزيد عن السرعة العادية لأن آلات التصوير كانت تدار باليد ، ولم تكن هناك طريقة دقيقة للتنسيق بين سرعة التصوير وسرعة العرض . وكان الممثلون أفرادا غير مدربين ، في أغلب الحالات ، حسن المظهر أو ممن يمكن الحصول عليهم مقابل أجر معتدل . ولأن السينما لم تكن ناطقة وقتئذ ، كان المخرجون والممثلون يعتقدون أنه من الضروري المبالغة في الإيماءات وتعبيرات الوجه حتى يمكن نقل أحاسيس الممثل . كان هناك قدر كبير من الإشاحة بالأيدى ومن لوى قسماص الوجه . ولم يكن التمثيل المسرحي قد ابتعد عن أيام الميلودراما ، وكان أسلوب المبالغة هو المتبع عند العديد من الممثلين . وانتشر هذا الأسلوب لعدة سنوات ، وبدأ المتفرجون بالفن هذا العرف وعودوا أنفسهم على أن يتأثروا به ، ثم ظهر تحول تدريجي نحو مزيد من الواقعية في العشرينات ، إلا أن التمثيل مازال لا يقارن بالطريقة التي يتصرف بها الناس في الواقع . ولم تبدأ الأمور في التغيير إلا عند حلول السينما الناطقة في عام ١٩٢٨ . أي عندما كان لابد أن تتغير الأمور .

وقبل هذا بقليل ، أي عندما تم تقديم الصوت في صناعة السينما ، رفض أغلب منتجي هوليوود (وكان السينمائيون قد انتقلوا وقتئذ من نيويورك حيث بدأت صناعة السينما إلى هوليوود) فكرة أن إضافة الصوت لها أي ميزة . بل بالعكس ، كان أكثرهم يعتقدون أن مجرد التفكير في إضافة الصوت سخف هم في غنى عنه .

إلا أن شركة اخوان وارنر كانت تختلف في تفكيرها عن هذا . كان لديهم سيناريو بعنوان « مفتي الجاز » يعتمد على مسرحية من برودواي . وكانوا يريدون أن يستخدموا مغربا اسمه آل جونسون في الدور الرئيسي . وكان الدور يتطلب منه أن يغنى عدة أغان محبوبة وأن ينشد بعض التراتيل في المعبد اليهودي الذي يشرف عليه والده . واغتتم اخوان

وارث هذه الفرصة الكبيرة • وصوروا الأجزاء الغنائية من الفيلم ناطقة •
ودس لايه من برييب الاب عرس طافه جديده بطبيعته الحال في دور
السينما التي سيعرض فيها هذا الفيلم ، مما أقلق عددا من أصحاب دور
العرض • الا أن شركة اخوان وارنر كانت تلك دور عرض خاصه بها ،
وهكذا أصبحت المشكله تخصهم دون سواهم •

وكانت النتيجة مذهلة • لقد أحب المتفرجون السينما الناطقة •
ولم يعد هناك شك في أنها صالحة للاستخدام ، بل وفي أنها ستستلج
صناعة السينما جميعها ، وسيتم تعميمها •

• واستجبت مشاكل ضخمة • إذ كان عدد من الملح نجوم هوليزود
«لا يمكنهم الكلام» • كانت أصواتهم ضعيفة • وكانوا يتلعثون • وكانوا
يقاقلون • ولم يكن لهذا أهمية عندما كانت الأفلام صامتة • أما وقد اعتاد
المتفرجون على الاستماع إلى الأفلام ناطقة ، فقد صاروا يضحكون على
من هؤلاء النجوم • وقد تناقش جديده للتمثيل من قبلين حشني المظهر •
يكنهم أن يمثلوا • ويكنهم أيضا أن يتكلموا •

واتجه المخرجون والمنتجون إلى برودواي ، لأغراض أكثر تمثيل المتخرج
مطيرة للظهور في التمثيل • وكان الأداء اقربا لافق الواقعية • الا أنه كان
لا يزال يحتوي على قدر من المبالغة في أكثر أجزاءه • ويمكن تغيير الأفلام
الناطقة الأولى بسهولة من أسلوب التمثيل السريع المتكلف بها •
ومع بداية الثلاثينات بدأت الأمور في التغير • فلم تكن الأزمة
الاقتصادية قد اختفت • وكان المتفرجون يطلبون أفلاما هروبية كوجبة
ترفيهية • وأصبح طلب اليوم هو الأفلام الموسيقية الاستعراضية والأفلام
الدرامية التي تقدم أشخاصا جذابين تحيط بهم مظاهر الثراء • وزاد الطلب
على أشخاص لهم مواهب خاصة ولكن خبرتهم بالتمثيل محدودة أو معدومة ،
مثل المطربين والراقصين • وأصبح بعض الشباب والشابات الذين يصفون
بالوسامة نجوما • على حساب جون باريمور وجووج أوليس والاس
ييري • وأصبح التمثيل أكثر بساطة ، حيث أن أكثر المؤدين لا خبرة لهم
بالتمثيل ولا موهبة • وكانوا يظهرون في أحسن حالاتهم عندما لا يجهدون
أنفسهم في المحاولة •

وفي نهاية الثلاثينات بدأ التمثيل السينمائي يحتل مكانته ويأخذ
دوره الصحيح • وتطلبت الكتابة الجيدة تمثيلا أفضل من المؤدين •
وأصبحت الأفلام تضم نجوما مثل هنري فوندا وجيمس ستياورت وكارلا
جيبيل وسبستر تراسي وجون واين وكاترين هيبون وجير جارسون
وكلوديت كوكيت وكون كراوفورد وأوليفيا دي هافيلاند ، ممثلين ممتازين
يعملون ببساطة وإخلاص ، يبرزون صفاتهم الشخصية في العمل ، أكثر
مما يحاولون أن يصبحوا شخصيات أخرى • وكانت السيناريوهات يتم
تفصيلها وفق مواهبهم الخاصة وشخصيتهم ، مع بذل أقل مجهود

لتغييرهم عن هذا ، مادام المتفرجون يدفعون ملايين الدولارات لكي يشاهدوهم كما هم . وما هو أهم ، أن المؤدين بدأوا يطهرون كاهنهم أشخاص عاديون ، أكثر مما هم ممثلون في أدوار معينة ، وبدأ أصبح توحيد المتفرجين معهم أكثر سهولة .

وكانت هناك حركة موازية في المسرح ، تسمته على جهود ستانيسلافسكي في روسيا . وكان « مسرح المجموعة » Group في نيويورك هو المقابل الرئيسي له ، ومن هذه « المجموعة » ظهر الأسلوب الطبيعي جدا لرجال راثنين يمثلهم جون جارفيلد وهرانسون تون ، وهما اثنين من ممثل المسرح القلائل ذوي الخبرة الواسعة الذين تمكنوا من أن يصبحوا نجومًا سينمائيين . وكان أسلوبهم في جوهره ينأى عن أسلوبه كلاك جيبيل وريتس ترابي وغيرهما من ممثل السينما ، إلا أن خبرتهم المسرحية كانت أقوى وأغزر . كما انتقل أيضا عدد من ممثل الشخصيات البارزين (يا فيهم يومان بوهنن وأوت سميت وموريس كرونوكس) من « المجموعة » إلى السينما . وما يثير الاهتمام أن بعض النساء تمكن أيضا من هذا الانتقال .

ونفس الأسلوب الطبيعي في أواسط الأربعينيات ، عندما تمكن ممثل واحد من أن يقود ثورة في التمثيل السينمائي . لقد قام مارلون براندو بتمثيل مسرحية تيشو وجيلمز « حربة اسمها الرغبة » في برودواي ثم في السينما تحت قيادة المخرج الواقعي أيليا كازان . كان براندو طبيعيا ممتازا فوق العادة . كانت سرعة الخطو Pace عنده متمثلة ، كان يستغرق وقتا في التفكير وفي التعبير عما يكنه من غضب . وكان عاطفيا سريع الانفعال ولكن ليس بما يزيد عن واقع الحياة . ولقد حاول عشرات الممثلين والممثلات أن يقلدوا أسلوبه في التمثيل ، ولكن أغلبهم لم ينجح ، لأن مارلون براندو كان - وما يزال - فريدا في نوعه . والنتيجة ، على العموم ، اتجاه يزداد اقترابا من المعالجة الواقعية البسيطة . وفي أوائل الخمسينيات ظهرت ثورة أخرى ، هي التليفزيون . لقد انتقل الممثلون إلى منازل المتفرجين ، وأصبحوا على بعد عدة أقدام من كل منهم . وكانت شاشة التليفزيون صغيرة إذا ما قارناها بشاشة السينما ، ودعا هذا مخرجي بعض مسلسلات التليفزيون الدرامية الأولى مثل « ستوديو ١ » و « مسرح تليفزيون فيلكو » و « مسرح تليفزيون كرافت » و « مسرح ٩٠ » ، إلى زيادة الاقتراب من وجوه الممثلين أكثر مما يفعل مخرجو الأفلام السينمائية الروائية . وأصبحت اللقطة القريبة جدا (ل . ق . ج .) أمرا مألوفاً ، وأصبحت وجوه الممثلين تملأ الشاشة الصغيرة . وأصبحت أقل مبالغة في التعبير الوجه ملحوظة وغير مريحة . وصار الناس على الممثلين أن يتعلموا كيف يجعلون تجسيدهم للدور بسيطا .

وبعد قليل ، انتقل مخرجو التلفزيون من أمثال جون فرانكنهايمر ووالف نلسون وآرثر هيلر ونورمان جويسون ومارك راينل الى السينما، مطبقين الأسلوب التلفزيوني الذي كانوا يستخدمونه على شاشة السينما. وعندما أصبح نجوم التلفزيون نجوم سينما ، نقلوا معهم طريقة اقترابهم approach ، وسرعان ما أصبحت كل وسيلة تعبير تعتمد على آلة تصوير تستخدم نفس طريقة الاقتراب الأساسية - وأصبحت طريقة الاقتراب السائدة في التمثيل هي أن تكون بسيطا ، وأن تكون صادقا ، وأن تكون منهمكا الى أقصى حد في الإصغاء .

وفي الإرسال التلفزيوني لحفلة توزيع جوائز الأوسكار عام ١٩٨٠، قال سير أليك جينيس ، عندما كان يستلم جائزة الأوسكار ، أنه عندما بدأ التمثيل لم يكن التمثيل أدولا أنه لا يجب أن يفعل شيئا ، وأنه ما زال يلقى نفس الشيء. منذ ٢٥ سنة : أي أن يكون بسيطا .

الاقتراب

• بينما أغلب مَدْرَسِ التمثيل بالتدريب على تمارين من نوع آخر .
وقد تكون هذه التمارين مجرد ألعاب مسرحية ، أو تمارين خيالية الجوانب،
أو تمارين ذاكرة الاندخال ، أو تمارين التخيل أو التركيز ، أو ما إلى
ذلك . ولا يسمح للمدرسون الطلبة التمثيل بأن يتدربوا على تمثيل
تمثيلية إلا بعد الانتهاء من الدراسة المستفيضة لما هو معروف بالاساسيات .

وبما أنني قد سبق لي أن فكرت وقمت بالتدريس بهذه الطريقة
بنفسى لعدة سنوات ، فقد اعتدت على هذه الاجراءات وعلى معدل التطور
الذي يمر به الطلبة ، وتوصلت الى استنتاج أن هذه الوسائل ليست
الأكثر فاعلية وإنما تستنفذ وقتا أكثر مما يلزم . وعندما يقضى الطلبة
الشهور الأولى ، بل والسنوات الأولى أحيانا ، في تمرينات معينة ، فإن
هذه التمرينات تكتسب أهمية تزيد عما يجب بالنسبة للعائد من
استخدامها . إذا بدأ الطلبة بتمرينات ، فإنها ستبدو لهم وكأنها أهم
ما يجب أن يتمكنوا منه . وينتج عن هذا انه عندما ينتقل الطلبة الى تأدية
المشاهد فإن كل تركيزهم يكون على التمارين التي سوف تساعدهم على
الحصول على قيم الحواس والانفعالات الضرورية في المشهد ، وتصبح عملية
الاصغاء ثانوية ، بينما نجد في واقع الأمر ، أن الاصغاء هو المظهر البالغ
الأهمية في عمل الممثل . ويصبح من الصعب جدا على الممثلين عندئذ أن
يحتفظوا لهذه التمارين بكانها الصحيح ك مجرد أدوات تدريب ، وأن
ينسوا كل شيء عنها أثناء تمثيل المشاهد .

إن احساس الممثل وانفعالاته سوف تتحرر بسرعة خلال عمل المشاهد
عنها خلال عمل التمارين ، اذا ما تم الاقتراب من عمل المشاهد بالطريقة
الصحيحة . وعندما أتمكن من تعليم الممثلين أن يصغوا بكل حواسهم ،
وأن يؤدوا العمل على انفسهم بالنسبة للبواعث وردود الأفعال التي يتكون
منها الأداء ، فإن منابع الأحاسيس سوف تفتح لهم بطريقة أسرع وأشد
أثرا .

ويجب أن يتيقظ المدرسون لعنصر الوقت أثناء تدريبهم الممثلين في .

مجالى السينما والتلفزيون . قد يقرر شخص أن يصبح ممثلا ويلتحق
بمدرسة مثل مدرستى . وبعد بضعة شهور يتجه هذا الممثل أحشا عن
مندوب إحدى الشركات ، أو يلتقى بالمختصين بتوزيع الأدوار ، وسرعان
ما يحصل هذا الممثل الشاب غير المتدرب على دور أو أكثر . ويعد هذا
النجاح السريع إلى إنه فى مجالى السينما والتلفزيون . تكون الصفات
الشخصية أكثر أهمية من مستوى الموهبة . أن الطبيعة اللصيقة بالة
التصور هي المسئولة إلى حد كبير عن هذا الحال . ليس من المهم أن
يتحرك الممثل جيدا ، أو أن يكون له صوت متدرب ، أو أن يقدر على أداء
الشخصية بكل ما تحمله من أعماق كما تكتبها أونيل أو ميلر أو شكسبير .
إنما المهم أولا أن تكون له الصفات الشخصية التى يحتاجها المنتج فى هذا
الدور بالذات . وتصبح مهمتنا بالتالى أن نساعد الممثل على أن ينمى
موهبة الطبيعة بسرعة حتى يكون مستعدا يقدر الإمكان لتأدية الدور
عندما يفوز به بفضل صفاته الشخصية ، وأن نساعد الممثل على أن يحرق
نفسه بحيث يمكنه أن ينجح صفاته الشخصية تعبيرا الكمال . وهذا هو
السبب الذى قروت من أجله أن أقترب من التدريب كما أفعل الآن ، وأن
أستخدم معدات التصوير لكنى يتدرب الطلبة أمامها من أول البداية .
وإذا ما بدأت أشك فى طريقة الاقتراب هذه ، فإن الأمثلة التالية
وما شابهها سرعان ما تميدنى إلى الواقع .

جاءت شابة جذابة ، وإن لم تكن جميلة بشكل خارق ، لكنى تتلمذ
على بمجرد انتهائها من دراستها العليا . كانت ممثلة مقبولة ، بقدر ما تكون
المبتدئة التى تبلغ سن التاسعة عشرة ، وكانت لها شخصية محبوبة . كانت
مرحة وجذابة وذكية . وبعد أن درست عندي لمدة ثلاثة أو أربعة شهور ،
سمعت أن شركة يونيفرسال تحتاج إلى ممثلة لكي تؤدي دورا فى مسلسل
جديد ، وكانت هذه الطالبة تبدو لي مناسبة تماما لهذه المهمة . ولم أكن
أتوقع أن يحدث شيء ، ولكننى أرسلتها إلى هناك ، ولمعجبى حصلت
الطالبة على دور صغير فى ذلك المسلسل .

وكان أحد الشبان يتلمذ على لمدة تقل قليلا عن سنة . وكان من
أقل الممثلين الذين مروا بى وعلا بالنجاح ، ومن أكثرهم تصلبا وعنادا .
من بين جميع من تدربوا عندي خلال فترة طويلة . ولكنه كان يملك صفات
شخصية واضحة لا يمكننى انكارها ، حيث كنت ألحظ الفتيات ، الواحدة
منهن تلو الأخرى ، وهن يقعن فى أسرهم . وترك هذا الشاب مدرستى ،
وبعد مرور شهرين حصل على دور يشارك فى بطولة مسلسل قدمته
شركة إن . بى . سى .

وليس لدى فصل لمن فى سن المراهقة ، ولكننى قبلت مرة فتاة
عمرها خمسة عشر عاما ونصف العام فى أحد فصولى الاعتيادية ، نتيجة
لكثرة الحاج جدتها . وكانت هذه الفتاة تبدو لي وكأنها فار ، ولكننى

تأكلت بعد درسين من انها كانت قارا غير عادى • فبالرغم من انها كانت خجولا ومنطوية تفحص نفسها من الداخل ، الا أنها كانت تملك قدرة هائلة على تقبل الظروف التخيلية وتصديقها • وهذه الصفات ، الى جانب موهبة غزيرة بدأت تبرز منها ، جعلتها ممثلة ممتازة من نوع خاص فعلا • وفى خلال ستة شهور وقعت عقدا مع منسوب احلى شركات هوليوود الكبرى ؛ وسرعان ما أصبحت بعد ذلك تؤدي أدوار الممثلين الضيوف فى مسلسلات شركات التلفزيون المعروفة •

قد يبدو أنني فصلت هذه الحالات الثلاث جانبا ، من بين مئات بل وآلاف الحالات لمن عملوا معنا عبر السنين الطويلة • الا أن الحقيقة توضح أن عددا من الطلبة لا حصر لهم قد وحبوا عملا بعد فترة وجيزة جدا • قد لا يحصلون على أدوار البطولة ، وقد لا يحصلون على أدوار تقل من هذا قليلا ، ولكنهم ينهضون الى العمل فعلا • وبناء على هذا ، فأننى أشعر أن أفضل وأهم خطوة هي أن تعمل مع الطلبة فى مشاهد ، بحيث يصبحون مستعدين لما سوف يكون عليهم أن يفعلوه ، عندها يحصلون على أول استدعاء لهم • إنى يطلب منهم أبدا أن يرتجلوا أو أن يؤدوا تهيؤنا فى التركيز أو ذاكرة الحواس • وبعد أن لمست بنفسى نتائج هذه الطريقة على الاقتراب ، عرفت انه حتى لو كنت أدرب الناس من أجل الميهرج ، فأننى سوف أبدا بالطريقة نفسها •

التمثيل وتعريفه

هناك عدة تعريفات للتمثيل ، يرتبط كل منها بطريقة الاقتراب من هذا الموضوع التي ينتهجها المدرس الذي يقدم هذا التعريف . إلا أن أغلب هذه التعريفات تتجه إلى أن تكون تعريفات نظرية مجردة . ولكي نعرف التمثيل بطريقة واقعية ملموسة ، يلزمنا أن نفحص تركيب السلوك الإنساني :

إننا في واقع الحياة نستجيب لسلسلة من الدوافع ، كل منها يلي الآخر ، وكل منها يخلق بداخلنا نوعاً من الحركة التي تنطلق إلى الأمام ، سواء كانت حركة إلى الأمام في الفكر ، أو في العاطفة ، أو في خبرة الحواسي ، أو في نشاط يدني ، أو في أي تركيبة من كل هذا . وتعتمد استجابة كل فرد على حدة لهذه الدوافع على نوعيته كشخص وعلى حالته الذهنية ومشاعره وحالته الجسدية عندما يتلقى أحد هذه الدوافع . والنقطة المهمة هي أن الإنسان يستجيب للدوافع في شكل مستمر من الفعل ورد الفعل . وعلى هذا ومادام المفروض أن التمثيل هو مرآة للسلوك في واقع الحياة ؛ فعلى الممثل في دوره أن يستجيب أيضاً للدوافع من لحظة إلى أخرى . إن الاستجابة تخلق القوى الدافعة للحركة الأمامية في حياة الشخصية - إنها على الأقل تورد الطاقة الحركية في كل مناسبات السلوكيات والحركات البشرية . ولنبدأ تعريفاً للتمثيل ، ولنقل أن التمثيل استجابة للدوافع ، التي قد تكون واقعية أو تخيلية . مثال : أنت تجلس على مسمار ، فتقفز ، وتصيح « آوتش ! » . إن هذا شكل من الدافع/الاستجابة الواقعية : أو أنت تسبح كلمات « أنا أجبك » في ظروف تخيلية مشهد ، فتتسارع دقات قلبك .

ومن الواضح أنه ليس كل من يستجيب لدافع ما بممثل . فلابد من توفر عوامل أخرى هامة . أولها بكل وضوح هو أن الظروف المحيطة قد تم تخيلها . وعليه فـ التمثيل استجابة للدوافع في ظروف تخيلية . والخطوة التالية هي الحاجة للتخيل في التمثيل ، حتى تتمكن من أن تصنع الظروف التخيلية . ثم تضيف إلى هذا ، أنه يجب إثراء الاستجابة

حتى لا تكون ببساطة مجرد استجابة صادقة ، بل يجب أن تكون أيضا استجابة متيرة للاهتمام ودواميه . لقد أصبح التعريف الآن : التمثيل استجابة للدوافع في ظروف تخيلية وبطريقة بارعة في التخييل .
 ومادما نتعرض للدراما ، سواء كنت تمشل للمسرح أو للسينما أو للتلفزيون ، فيجب أن تهتم بالقرى المحركة لما تفعله ، بحيث يكون هناك صعود وهبوط ، وتغيير وتبدل ، في عملك . وإذا لم يتوفر هذا فسيكون ادائك على وتيرة واحدة ، ودا بعد واحد ، ومملا - أى ذلك النوع من الاداء الذى نتوقعه من الشخص العادى ، وليس من ممثل محترف .
 وبالتالي يمكننا أن نتوسع في تعريفنا ليكون : التمثيل استجابة للدوافع في ظروف تخيلية وبطريقة بارعة في التخييل ولها قوى محرركة فعالة .
 . والشخصية - فى السيناريو - التى تستجيب الى الدوافع لها أهمية قصوى ، لأن شكل الاستجابة الى الدوافع يتوقف على الفرد ، والشخصية فى الفرد الذى تتعامل معه . عليك أن تراعى كل سمات هذا الفرد : الزمان الذى يعيش فيه ، والمكان الذى يعيش فيه ، والطريقة التى يرتدى بها ملابسه ، والطريقة التى يتكلم بها ، والطريقة التى يتحرك بها .
 وبكلمات أخرى : يجب أن تكون صادقا من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية . وإذا كنت كذلك ، فإن تعريف التمثيل لن يتغير مهما كان شكله أو أسلوب الدراما المرتبطة بالموضوع . انك بناء على ذلك ، تستجيب للدوافع في ظروف تخيلية وبطريقة بارعة في التخييل ولها قوى محرركة فعالة ، بحيث تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية ويثبتها .

وان تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية هو أمر هام جدا فى هذا التصريف للتمثيل . فلهذا العنصر يضمن أن تكون طريقة الاقتراب دائما معاصرة ، حيث ان تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب تعنى أنك تأخذ فى الاعتبار المواقف والعادات وخلاف ذلك ، فى الزمن الذى تدور فيه أحداث الدراما . وعلى هذا ، فإن الدراما المعاصرة سوف تكتسب دائما مظهرا معاصرا ، لأنها تكون صادقة دائما بالمعايير الساموية - وهذا هو ما يعيش فيه المتفرجون ، ليس كذلك ؟
 ولا يعتبر التعريف كاملا اذا لم نأخذ فى الاعتبار الهدف الأقصى للاداء . اذا لم تنقل هذه الاستجابات الأفكار والأحاسيس الى الجمهور ، فلا قيمة لها . ان الالتزام الأساسى للممثل هو نحو المتفرجين . ويجب على الممثل اذا لا يكتفى بأن يمثل ، بل بأن ينقل . وهكذا يصبح التعريف الكامل للتمثيل هو : التمثيل استجابة للدوافع في ظروف تخيلية وبطريقة بارعة في التخييل ولها قوى محرركة فعالة حيث تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب فى التعبير عن الشخصية ويثبتها ، بحيث تنقل الأفكار والأحاسيس الى المتفرجين .

وإذا كان هذا التعريف صحيحا فإن الهدف الأول أمامك هو أن تطور جسمك - أي الآلة التي تعتمد عليها - بحيث يصبح مدركا لكل الدوافع . والهدف الثاني ، أن تصبح ألتك قاذرة على امتصاص كل الدوافع دون أى عائق ودون أى رفض . والهدف الثالث ، أن تصبح ألتك حرة بالقدر الكافى من الناحية العاطفية والحسية والجسدية ، بحيث تستجيب للدوافع الموجودة .

إن جسم الممثل تركيب معقد بشكل غير عادى . ويبدأ الممثل تدريبه ، فى كل الحالات تقريبا ، بآلة يمكن مقارنتها بالبيانو الذى يضم عشرين أو ثلاثين أصبعا لا تعمل ، على الأقل ، أن مهمة مدرس التمثيل والممثل أن يطلقا حرية هذه الأصابع بحيث يمكنها أن تعزف بسهولة وحسب الطلب . إنها مهمة شاقة فعلا ، قد تستغرق حياة كاملة لتحقيقها ، إذا كان النجاح الكامل ممكنا للإنسان .

إن التمثيل يعتمد على عاملين أساسيين . الأول ، هو آلة حرة ، آلة لا تعترض حركتها أى عوائق عاطفية أو برود فكرى أو كتابة حسية . والوضع الأمثل خلال الأشهر الأولى ، وربما السنوات الأولى ، فى تدريب الممثل ، أن يركز بالكامل على تحقيق هذه الحرية والوصول إليها . والعامل الثانى ، وهو على نفس القدر من الأهمية ، هو حرفة التمثيل وتقنيته . ويحتاج التدريب على هذا إلى عدة سنوات أيضا . ويؤدى كل عامل من هذين العاملين بنون الآخر ، إلى تمثيل ذى بعد واحد ، لا نظام له ولا يشير الاهتمام . أن كليهما ضروريان فعلا من أجل الإنجاز الكامل للدور .

تذكر أن للمتفرجين حاستين فقط يمكنك أن تصل اليهنا . ليس فى إمكانهم أن يلمسوك أو يلمسوك أو يشموك ، فى إمكانهم فقط أن يسمعوك وأن يروك . وهذا هو ما يجعل التجسيد حيويا إذا أردت أن تتصل بالمتفرجين وأن تنقل اليهم شيئا . وأيا كان ما تريد أن تجعلهم يحصلوا عليه ، فلا يمكنهم أن يحصلوا عليه إلا من خلال تلك الحاستين . يمكنك أن تفكر أو أن تطيل النظر إلى خصرك ، فلن تصل إلى أن تنقل اليهم شيئا ، إلا إذا غطى الازرقاق وجهك أو أن تقدم اليهم شيئا يمكنهم أن يروه أو أن يسمعوه . وتذكر أيضا أن التجسيد ينطبق على أى شيء ، مهما كان دقيقا ، مادام المتفرجون يمكنهم أن يميزوه . أن الوقفة القصيرة أثناء الكلام ، أو حركة العينين ، أو تأخير النفس لحظة واحدة ، كلها تجنيدات تافهة تذف المقعد عبر الحجرة .

الاصغاء / الإدراك

إذا كان على أن أجيب على سؤال: «ما هي أهم مقدرة مطلوبة للممثل؟» فلا تردد ولا خلاف في هذا . ستكون اجابتي بلا نزاع هي **الاصغاء** .

وحتى لا يحدث أي سوء فهم ، دعوني أجدد ماذا أقصد بـ **الاصغاء** . انني اتحدث عن **الاصغاء بجميع الحواس** . وبكلمات أخرى ، ان **الاصغاء** يتضمن أكثر مما تسمع . انه يتضمن ما ترى ، انه يتضمن ردود أفعال جميع حواسك ، وأهم من هذا انه يتضمن كل ما تدركه وتلاحظه وتفهمه بالبدنية وبالاحساس ، وكل ما سبق لك أن خبرته وأدركته في الماضي . إن معنى الحوار يزداد قيمة بما تنقله اليك أدواتك الفكرية والحسية عن معنى الكلمات التي سمعتها والحركة التي رأيتها وكل ما هو غير ذلك . وبكلمات أخرى ، انك تسمع صوت شخص يتكلم ، انك « تسمع » المعنى الخفي للكلمات ، انك تسمع أيضا التغير الصوتي ، وبالتالي يصل اليك المعنى الضمني لما قاله هذا الشخص . انك « تسمع » صداعا أو المنا بالاسنان ، انك « تسمع » الحرارة أو البرودة ، انك « تسمع » احساس الممثل الآخر وحالته النفسية ، انك « تسمع » وإثارة الشخص الآخر ، وبطريقة الشخص الآخر في المشي ، وطريقته في الجلوس ، انك « تسمع » أنكبارك أنت . عندما تصغي حقيقة ، فانك « تسمع » كل ما يمكنك أن تدركه ، وكل الأشياء التي « تسميها » تؤثر فيها بدرجة أو بأخرى . وعلى هذا ، فـ **الاصغاء هو الإدراك** .

ومن الصعب على الممثل أن يكرس نفسه للإصغاء بكل الثقة في تأثير هذه الطريقة . اننا نطلق على الجيلة التالية التي سنقولها ، وعلى الجزء التالي من عملنا ، وبالتالي فإننا نميل إلى تحديده ارتباطا بالممثلين الآخرين . وهذا إجراء خطير جدا .

اننا نؤدي تمرينا بسيطا على **الاصغاء** في الفصل الدراسي . لقد تعلمت خلال سلسلة من الجلسات الخاصة التي كان يقودها عالم نفسي غير عادي ، وهو دكتور **لاناكيل براون** . لقد قاد براون سبع جلسات مع مجموعة مختارة من تلاميذنا ، مستفلا بعض الوسائل التقنية التي يستخدمها في العلاج النفسي ليري ان كنا سنجد ان بعضها قد يفيد

المثلثين دون أن يتورطوا فيها يتعلق بالعلاج . ولقد برز التمرين التالي على كل ماسواه خلال هذه الجلسات الراضية :

يجلس مثلان على الأرض بحيث يواجه كل منهما الآخر على أقرب مسافة ممكنة دون أن يتلامسا ، وبأي وضع يجذانه مريحا لهما . ويكون أحد المثلثين هو المصفي ، ويكون الآخر هو المتحدث . وليس على المصفي أى التزام على الإطلاق في هذا التمرين ، إلا بأن ينظر مباشرة الى الشخص الآخر وان يصفى اليه تماما . ولا يلزمه أن يتخذ أى رد فعل من أى نوع . ولكنه إذا شعر بأنه يريد أن يفعل شيئا ، أو يتصرف تصرفا لا إراديا ، فلا بأس . وإذا لم يحدث شيء فلا بأس أيضا . ويكلمات أخرى ، ليس على المصفي أن يضطر الى أن يؤدي شيئا أو أن يريد ذلك ، بل عليه الاصغاء ببساطة .

ويقسم المدرس للمتحدث مجموعة متتالية من جمل غير كاملة . وفي كل حالة منها ، يكرر المتحدث النصيب الأول من الجملة كما أعطيت له ، ثم يتبعها . ثم يكرر النصيب الأول مرة أخرى مع نهاية جديدة . ويتكرر الاجراء حتى يقدم المدرس للمتحدث جملة أخرى غير كاملة . فمثلا ، يقول المدرس : « الشيء المفيد في أن تصبح موبلا هو ... » فيقول المتحدث : « الشيء المفيد في أن تصبح موبلا هو أنك تكسب كثيرا من المال . الشيء المفيد في أن تصبح موبلا هو الحصول على فرصة الشهرة والاهتمام باله وتبينك » . ويستمر المتحدث حتى يفهم المدرس الجملة غير الكاملة ، وتكون الجملة الجديدة هي : « عندما كنت صبيا صغيرا ... » وواصل المتحدث تكرار « عندما كنت صبيا صغيرا كنت أكره الذهاب الى المدرسة » ...

ويسمح المدرس للمثلث المتحدث بأن يتكرر أى نهاية للجملة إذا لم تجر على باله نهاية حقيقية . ولا يهمه فهمون هذه النهاية ما دام استيعار التمرين وإيقاعه لا ينقطع أو يضطرب . وفي وقت ما خلال هذا الاجراء سوف يكشف المتحدث ، عن دوى أو بدون وعي ، عن إحاسيس معينة تجاه أحد الأشياء التي يتحدث عنها . وسوف يتمكن المصفي ، الذي ليس عليه إلا أن يصفى ، في أغلب هذه الحالات من أن يدرك هذه الإحاسيس مهما بلغت في دقتها . وفي أغلب هذه الحالات أيضا ، سوف يبدأ المصفي في التجاوب ، قد يضحك أو يتسهم ، أو قد يصيح ، وقد يهز رأسه استنكارا وقد يمد يده ويلبس المثل الآخر . ويتعلم المصفي من هذا انه إذا اعتمد على الاصغاء ووفق فيه ، فانه يدرك أشياء لم يكن ليلاحظها بكونه : وأهم من هذا كثيرا ، أنه سيبدأ في تلمس طريقه الى الاحساس . وغالبا ما تتولد العاطفة والانفصال عن هذه الطريقة في الاصغاء وتصبح المشكلة الكبرى أمام المثل في أغلب الحالات هي أن يبنين انمالا صادقا في مثل هذه الظروف التخيلية .

. ويستوفى للمصنف أيضا نبضات. من أن آخر تمكنه من أن يجسد (يتحرك ويلبس) ، نتيجة للأحاسيس التي تولدت في هذا التمرين .
وانه لا امر مبهش ومثير أن تعلم أن مثل هذه النبضات قد تولدت من الاصغاء الى الممثل الآخر . إن هذا جزء أساسي من عمل الممثل (وغالبا ما يتم اجمال هذا الجزء) ، حيث إن الشخص الآخر هو أحد المصادر الهامة لكل ما يحفز ويشير في أى مشهد من أى سيناريو أو مسرحية . كما أن الممثل نفسه مستعد للتجارب مع العديد مما يحفز ويثير من داخله هو .
ونجد في النهاية ، على أية حال ، أن أفضل المشاهد هي تلك التي يكون فيها الأخذ والعطاء بين ممثلي المشهد غنيا وذاخرا وكاملا ومبدعا ، وقبل كل شيء ، حقيقيا . وهي نتيجة يمكن الحصول عليها كأفضل ما يمكن ، بالإصغاء الكامل .

. ودعنا لا نخدع أنفسنا ، أننا مرعوبون من أننا سوف ننسى الجملة التالية . إن الاجراء الكامل الذي يرتبط بتذكر الكلمات ونطقها ، لا يكفي بأن يبعد تفكيرنا عما يدور في المشهد ، بل يجعل من المستحيل إصغاء الاصغاء الى كل ما يدور حولنا . إن إحدى النقاط المدهشة في صالِح التمثيل السينمائي انه إذا كان هناك خطأ، يمكن إعادة التمثيل مرة أخرى . ولا ضرر هناك من إعادة التمثيل (ما دامت الإعادة لا تعني ثلاثين مرة من أجل شيء بسيط) . وتزيد أهمية الإصغاء في التمثيل السينمائي مائة مرة عنه في التمثيل المسرحي ، لأن اللقطة القريبة الأكثر إثارة في السينما ليست تلك المأخوذة للتمثيل الذي يتحدث ، بل تلك المأخوذة للتمثيل الذي يصفي . وإذا تأملت عمل أى ممثل جيد (أو مثله جيدة) في فيلم روائي جيد أو عرض تليفزيوني ، فانك سوف تجد أن أفضل لحظات الممثل هي تلك التي تتحرك فيها شفاته على الإطلاق ، حين يصفي فقط للممثل الآخر ويدع نفسه تتأثر بالظروف المحيطة به في تلك اللحظة . وفي واقع الأمر ، إذا كنت تحسن الإصغاء جيدا ، فانك سوف تجذب مركب الفيلم اليك وتفريه بأن يقطع الى لقطتك . هل يلزمني أن أقول المزيد ؟

. ولا تنحصر أهمية الارتجال ، عندما يتم تطبيقه في تمرين داخل الفصل الدراسي أو أثناء اجراء تدريب (برؤفة) على يد أحد المخرجين المحترفين ، في أن يتعلم المبتدئ كيف يمكنه أن يصفي جيدا وكيف يمكنه أن يتجاوب مع ما استمعت اليه كل حواسه . كم من مرة استمعت فيها إلى شخص يهك أمره حقيقة ، يقول وهو في حالة يأس أو حزن أو غدا ب : « انني على ما يرام » ، وتحس أنت بالصموع تتجمع داخلك لأن ما سمعته هو عكس الواقع ؟ كيف يمكنك إذا أن تثق في الكلمات التي تقال ؟ وكيف يمكن إذا لأي شخص أن يقول ان أهم شيء في المسرحية أو السيناريو هو الحوار ؟ رأى تافه . أن أهم شيء هو ما تحت الحوار ، انه ما يجعله يحدث . ان ما يمكن فيما يقال ، وما تسمعه بكل حواسك ، هو

أهم شيء • ولا يمكنك ، إلا عندما تسمع بكل حواسك ، أن تعرف ما الذى تعنيه فى الحقيقة الكلمات التى تقال ، وما اذا كان من الضروري على الاطلاق أن تقال هذه الكلمات •

ولا يعنى هذا أن تعتبره ترخيصا لك بأن تغير الحوار كلما فضلت ذلك ، لمجرد أن تولى بار مؤلف هذا الكتاب قال : « الكلمات ليست مهمة » • ان الحوار الذى يقدمه الكاتب الجيد اقتصادى وواضح ويتناسب مع خلفية الدور • وسوف يكون له ايقاعه الخاص ونسيجه العاطفى الخاص أيضا ، وادى تغيير فيه قد يسبب أضرارا جسيمة • كنا منذ فترة وجيزة نؤدى مشهدا فى فصل دراسى ، كانت فيه امرأة متزعجة لأن الرجل الذى تعيش معه قد ذهب لزيارة ابنه ، الذى يعيش مع زوجته السابقة • ولقفلها من أن الرجل قد يريد أن يحدد علاقته بزوجته السابقة ، تنهيه المرأة بأنه يريد أن يفعل ذلك • ان الرجل يجب هذه المرأة وليست لديه أى نية لتتركها • وترتفع حراوة المشهد حتى يصل الى ذروة حامية من النقاش ، وعند نقطة معينة يتفجر الرجل مرتجلا : « اذا كان دا رايتك ، روسى فى داهية أ »

فاوقفت المشهد • لقد أعطت الجملة المرتجلة للمشهد لهذه العلاقة نسيجا جديدا تماما • أولا ، لم تكن فى إمكان المرأة أن تستمر فى أداء بقية المشهد ، بعد هذه الجملة • لم يصبح فهم إمكانها أن تقول ما كتبه لها المؤلف لى قوله وتظل محافظة على أمان تصديقها والتعاطف معها • ثانيا ، لقد أعطت هذه الجملة للرجل صفات شخصية تتعارض مع ما سبق التمهيد له ، مما جعل من الصعب تأدية المشهد بالتوازن المطلوب ، من وجهة النظر هذه • لقد أسلم الممثل نفسه لاحساس حقيقى ، ولكنه احساس خاطئ بالنسبة للمشهد •

من المهم أن تعرف الحوار كما هو مكتوب • وإذا كانت هناك جملة أو كلمة تجد صعوبة فى نطقها ، ناقشها مع المخرج ودعه يجرى التعديل المطلوب أو يتصل بالمؤلف أو المنتج لى يجرى التعديل بنفسه •

ولنعد الى الاستماع بجميع الحواس • هذا هو أول ما يهم المدرس ، حيث انه الشيء الأساسى جدا الذى يحتاج الممثل لأن يتعلمه • يجب على المدرس أن يدبر مشاهد بسيطة ، تكون الحركة بها بسيطة أيضا • وأفضل من هذا ، أن يدع الممثلين يجلسون خلال المشاهد ، بحيث لا يلقون على تنفيذ ذلك الجانب من عملهم • ويجب أن ينصب كل اهتمام المدرس على ما اذا كان الممثلون يستمعون ويلتصقون العوامل الحافزة والمثيرة Stimuli أم لا ، وسواء كان ذلك حوارا أو نظرة أو خلاف ذلك • يجب أن يوقفهم إذا مر بهم شيء دون أن يلحظوه ، ويصرهم بما فاتهم • ويساعدكم هذا على أن يلحظوا الحاجة الى الاصغاء بمزيد من الاقتراب • وبعد أن يتعلموا « الاصغاء » يمكن للمدرس أن يبدأ معهم فى العمل على اعضاء الحياة الجسدية

أيضا على هذه المشاهد .

ويوضح المشهد التالي ما أقصد . رجل مهتم بامرأة .

هو

متى ستفودين الى منزلك ؟

هي

بمجرد انتهاء نصف السنة الدراسية .

فيست هذه مجرد كلمات . ان الممثلين يقتنعون ان المرأة لن تكون متاحة لكي يواصل ملائمتها لها . 249 يتأثر قطعاً بنته قائلة على قدر ودرجة اهتمامها بها .

هو

كنت آمل ان تذهبى معى الى سان فرانسيسكو الممتدح

الآن انك تعتمد المتاح الاخراج الجديد لتزججى قهقهة .

ان الكلمات تفتقر الى اهتمام بها ، وتتمكن ايضاً عرضها بظلمة .

وقد تشعر به في تجاه هذه الشخصيات يجب ان تتعامل معا قبل انه عجيب .

هي

أوه ؟

ولا أوه ، مجرد كلمة . ولكن قبل أن يعرف كيف يجب ، فلية ان يدرك - من النظرة المرسنة على وجهها ومن الطريقة التي قالت بها تلك الكلمة - اذا كانت هي مسرورة ، أو عذائية ، أم شغوفة ، أم لائمية ، فموقفها سيحدد أين يقف هو عاطفياً في تلك اللحظة .

ومن المهم أن يتريث الممثلون لكي يمتصوا العوامل الحافزة والمثيرة التي تصيبهم قبل أن يستجيبوا . ويعنى هذا انه يجب على الممثل ألا يقفز مباشرة الى جملته التالية بمجرد أن ينتهى الممثل الآخر من كلامه ، يجب ألا يلتقط الإشارة لتحقيق هدف السرعة . هناك جسر بين الحافز والاستجابة . وعلى الممثل أن يستغرق وقتاً مناسباً لكي يسمع الحافز ويمتصه ويدعه يؤثر فيه ، ثم يستجيب . أى عليه ، بكلمات أخرى ، أن يستغرق وقتاً مناسباً لكي يعبر الجسر . قد يكون ذلك الوقت مجرد لحظة ، وقد يكون فترة واضحة ، ويعتمد هذا الأمر على الظروف المحيطة ، لكن لا بد من التعامل مع الحافز قبل أن تحدث الاستجابة ، مثلاً يحدث في الحياة الحقيقية .

قد يبدو هذا الأمر واضحاً تماماً ، ولكن كثيراً ما يففل عنه الممثلون - لقد ذكر لي أخيراً مخرج أحد السلسلات التلفزيونية الناجحة أن أكبر مشكلة يقابلها مع الممثلين الجدد أنهم يخافون من أن يستغرقوا وقتاً مناسباً . هل يفود هذا الى أن الممثل الذى مازال في مرحلة التعليم كثيراً ما يفضح الملمرس بصريح كائلاً « النقاط الضاربة » ، بينما للمشكلة الحقيقية هي أن الممثل لا يصفى حقيقة ؟

الشخصية

اننى أشير خلال هذا الكتاب الى الشخصية التى يؤدىها الممثل .
مع أننى من الناحية العملية قد هجرت هذه الكلمة بقدر ما أمكنتى فى
الفصل الدراسى . ولى فى ذلك أسباب قوية .

عندما يفكر الممثل فى تأدية شخصية ما ، فإنه يضع نفسه داخل
ذلك الشخص ، وهو شخص تخيل . انه يضع نفسه بد « البليسة » داخل
جلده ذلك المخلوق الآخر فى مخيلته . فى السنوات الأولى من تدريبه على
الأقل . ويفقد نفسه . اما فى فصل فائى أقول للسائل انه كل الأشياء .
انه مولود وفيه كل المشاعر وكل الحواس وكل البديهة ، ولكن أغلب هذه
الأشياء مقفولة عنه بناء على طلب بيئته وثقافته . وعليه الآن ، كممثل ،
أنه يطلق سراح هذه الأشياء . وإذا قبلت أن تكون كل هذه الأشياء .
وهو ما يجب عليك إذا أردت أن تقول عن نفسك انك ممثل . يصبح
لزاماً عليك عندئذ أن تستدعى كل هذه الأجزاء من نفسك بها يتاح مع
ما هو مكتوب ، بحيث تؤدى عملك على نفسك فى كل الأوقات ، وليس
على شخص آخر تخيل تحاول أن تحشر نفسك تحت جلده .

ان هذا المفهوم صعب فى تقبله . كان كذلك بالنسبة لى . لكن ،
ليس صحيحاً أنه لا يمكنك الا أن تستدعى نفسك الى عملك ، بالرغم
من كل شئ ؟ أليس من الأكثر احتمالاً أن تستجيب بصلق اذا ما عرفت
أن الاستجابة المتوقعة هى ما تشعر به أنت ، وليس ما تعتقد أن شخصية
أخرى تخيلية قد تشعر به ؟ وعندما يتم الاستعداد ، وتبنى نفسك
كإنسان يتفق مع ما هو مكتوب ، فأنك تستجيب للذوائع باخلاص ، وتقدم
ما يقصده المؤلف والمخرج . سوف تؤدى الشخصية ، ولكنك تؤدى عملك
على نفسك ، وسوف تترك جانباً تلك الأجزاء من نفسك التى تسمى الى
الدور ، ولا تستخدم الا الأجزاء الصالحة له . وستكون نفسك أنت
حقيقة ، تكون أنت الشخصية فعلاً ، لا أن تتظاهر بأن تكونها . وإلى هذا
فاننى سأتفادى بقدر امكانى أن أشير الى « الشخصية » ، فى الصفحات
التالية .

وهناك سبب آخر لكى تؤدى عملك على نفسك ، وهو أن الشيء
الفريد والشيء الخاص الذى تملكه هو نفسك : فلا يوجد شخص آخر
مثلك ، وهذا هو ما يجعل منك سلعة أصلية مبتكرة تماما . لم يتجسج
أحد قط فى أن يكون تراسى آخر أو هيبودن أو براندو أو باتكروفت .
إن كل ممثل ناجح حقيقة فريد فى نوعه ، يؤدى عمله على نفسه .

التركيز

يشير **التركيز** ، في تعبير بسيط ، الى حيث وكيف يمكنك أن توجه الأداة التي تستخدمها بأكملها وبكل تكثيف . فلا يمكنك أن تتأثر أو أن تستجيب إذا كنت تستخدم جزءا فقط من اهتمامك تجاه المحفزات الرئيسية الموجهة اليك . وإذا كنت تؤدي دورا تمثيليا بينما أنت تفكر في مشاكلك المنزلية ، أو فيما إذا كان المتفرجون راضين عن أدائك أم لا ، فأنت بوضوح لا تستغل الا نصف حياتك فقط . انك في الحقيقة نصف ميت ، ان حواسك وذهنك وعواطفك ليست موجودة معك . لقد خلقت من نفسك وحشاً صغيراً ، وهذا الوحش المسكين يهرج برجل واحدة ويد واحدة وعين واحدة ونصف مخ . انه قطعاً لن يشعر بأي عاطفة وستكون حواسه خامدة . امنح هذا المسكين فرصة للتخسين ، بأن تستخدم كل اهتمامك .

لقد تناول فصل ٥ أهمية الاصغاء ، الذي يقع في بؤرة التركيز . ان القدرة على التركيز أساسية للاصغاء . يجب أن تتعلم أن توجه اهتمامك من الصفر (ع الزيرو) الى العناصر المختلفة الموجودة في المنظر اذا كنت تأمل أن تقدم أداء مقبولا ، فما بالك بالأداء الممتاز .

ان قوة التركيز تحتاج الى تمارين متعددة ، أعطها الوقت الكافي . وجه اهتمامك الى شيء محدد ، الى شخص محدد ، الى فكرة محددة - اخترها ، وانظر كم تطول المدة التي يمكنك أن تحافظ فيها على أن يكون اهتمامك موجهاً لها ، ولها وحدها ، الى أن يتدخل شيء آخر ويشنت اهتمامك . وسيساعدك ذلك على أن تتحقق من كل ما يرتبط بهذا الشخص أو الشيء ، وأن تحاول أن تفهمه ، وأن تدرس كل تفاصيله . استمر في هذه المهمة ، وستجد نفسك قادراً بمرور الوقت ، على أن تستمر لامتدادات من التركيز أطول وأطول ، دون أن تعترضك أي مؤثرات دخيلة .

وللممثل السينمائي ميزة كبيرة عن الممثل المسرحي فيما يتعلق بامتداد التركيز . فتصوير الفيلم يتم على أجزاء وقطع صغيرة . ان طبيعة هذه الوسيلة للتمثيل تتطلب هذا الاجراء . فمن غير العادي أن يستمر

التصوير الى أكثر من دقيقتين أو ثلاث دقائق في حالة اللقطة الرئيسية master وإنها لحالة شاذة اذا امتد تصوير اللقطة الرئيسية.

الى سبع أو ثماني دقائق دون تقسيمها الى أجزاء صغيرة . ولكن هذا هو أقصى مدى للحاجة الى التركيز الممتد . وعندما ينادى المخرج « قطع » ينهار كل ما اتخذته من خطوات للتركيز في تلك اللحظة . ومن الأفضل ألا يحدث هذا ، من الأفضل أن تستمر مرتبطا بالدور ولو جزئيا ، الى أن تحين اللقطة التالية أو الوضع التالي للتصوير . وعلى أية حال ، فانت في حاجة الى تركيزك الكامل أثناء تنفيذ كل لقطة .

وإذا ما وجدت بؤرة للتركيز في المنظر فإن ذلك سيساعدك على أن تعد هذا التركيز وأن تحافظ عليه . وسيزداد اهتمامك من لحظة الى أخرى ببعض الأشياء أكثر من سواها . والاحتمال الأكثر أنك ستكون مهتما بصفة خاصة بشيء واحد أو شخص واحد أكثر من غيره . هذا الشيء الذي يقع في بؤرة تفكيرك يحتاج الى كل تركيزك . ويحصر تفكيرك في شيء معين ، فانك تساعد نفسك على أن تجد الطاقة التي تحتاجها لأداء المشهد ، وستساعد الأداة التي تستخدمها على أن تستجيب للمحفزات التي تبدو أمامها أثناء ذلك المشهد . وستجد أيضا أنه قد أصبح من الأسهل عليك أن تستدعي تلك الشياطين الصغيرة المراوغة المختبئة ، التي نسميها المواقف والأحاسيس .

لا يوجد تمثيل جيد بدون بؤرة مكثفة وتركيز . حتى الشخصية المفروص أن تكون مترامية وغير مبالية ، فلديها شيء تتركز حوله حياتها أو أسلوب حياتها في تلك اللحظة . ابحث عنه وضعه في بؤرة تفكيرك وركز . ان آلة التصوير تكاد تكون على أنفك ، انها ستعرف متى شردت أو شنت بؤرة تفكيرك بمنتهى السهولة أكثر مما يقدر عليه المتفرج المسكين. الجالس في أعلى التياترو . ستفوته اللمسات الخفيفة التي تغدس أملك ، أما آلة التصوير فلا .

وإذا كان على الممثل أن يركز لفترات قصيرة من الزمن عندما يعمل في السينما ، فهناك جانب آخر لتلك العملية . لا توجد عزلة للممثل السينمائي . نجد في المسرح ، وبخاصة في ذلك النوع من المسرح ذي الخشبة والستار ، أن المتفرجين موجودون في الظلام ، وأن الضوء الموجه الى خشبة المسرح يوحى للممثل باحساس التواجد في العالم الذي يعبر عنه المنظر الذي يجده نفسه فيه . لا يوجد ما يشتت تفكيره ، فكل من وراء الخشبة في سكوت (نأمل ألا يحدث هذا أثناء مشاهدك المضحكة) . وقد تم عمل كل ما يمكن عمله لاعطاء الممثل الاحساس أن العالم الوحيد الكائن هو ذلك الموجود على خشبة المسرح . (من الواضح أنني أشير هنا الى الشكل الكلاسيكي للمسرح وليس الى أحد الأشكال التجريبية الجديدة ، لذلك أمّن أخسر ، وهناك كثيرون سواي أكفأ مني في الحديث عنه) .

أما في السينما فهناك ما لا حصر له مما يشتت الانتباه . فلا وسيلة هناك لكي تتفادى أن تلاحظ أن آلة التصوير موجودة وأنها موجهة اليك وأن المصور موجود خلفها . وهناك احتمال لوجود شخص آخر بجوار آلة التصوير يدير مفتاح ضبط المسافات . وهناك رجل آخر يضع يديه على مفيض الصربة التي تحمل آلة التصوير ، وهو على استعداد لدفعها . وسوف يحرك آلة التصوير وكل من معها من الرجال عندما تكون أنت بالكاد قد بدأت تستعد للوصول إلى اللحظة العظيمة التي تهيك . وهناك أيضا زميل آخر يجلس في أحد الجوانب على مسطح ذي عجل يبرز منه ذراع طويل . ويتدلى من نهاية هذا الذراع لبضعة سنتيمترات ميكروفون يحركه ذلك الرجل عندما يوجهه ناحيتك أو بعيدا عنك . ويوجد في المستوى العلوي رجال على منصات علوية تقع عليهم أضواء كافية بحيث لا يمكنك إلا أن تراهم ، هم الكهربائيون الذين يركزون الأضواء ويضعون أمامها أقراص الجيلاتين الملونة والشبكات وشرائع الحجب حتى اللحظة التي تصبح فيها أنت مستعدا للتصوير . وفي المستوى الخلفي وراء آلة التصوير ، يوجد رجل متوتر هو المساعد الأول للمخرج ، فقد لفت نظره مكتب الإنتاج بلا شك إلى أن المخرج يستغرق وقتا أكثر مما يجب . وهناك طببيعة الحال المخرج الذي يراقبك بكل قلق ، ومدير التصوير الذي ينظر اليك ، ولكن لمجرد أن يلاحظ تأثير الأضواء والظلال على وجهك . وهناك مساعدون لنقل أدوات التصوير ورجال مسئولون عن مكبرات المنظر (الأكسسوار) وكهربائيون واقفون حول آلة التصوير (وربما يعضفون اللبان) . ومن المحتمل أيضا أن يتواجه المنتج والمنتج المنفذ والمسئول عن توزيع الأدوار وعدد من أصدقاء أى شخص يرتبط بالإنتاج . وكل هؤلاء الأشخاص لا يبعدون عنك أكثر من أربعة أمتار أو خمسة ، وما لم يمكنك أن تمحو وجودهم بعدائهم من تفكيرك وتركز على الممثل الآخر والمنظر ومكملاته ، فإن أدامك سيكون مفككا وغير مؤثر .

لا تقلق . إن التركيز شديد الشبه بقيادة السيارة . فبعد أن تمارسه بالقدر الكافي ، ستجد أنه من السهل ، أكثر وأكثر ، أن تمحو وجود كل هؤلاء الأشخاص وأن تخلق العالم الخاص بك .

يجب أن تتعلم جميعا القدرة على العمل بالرغم مما يحيط بنا مما يشتت الفكر أو من الكوارث . كنا في أحد فصول الصيف نؤدي مسرحية « الروح المرحه » في بروفيينستاون بهاماساوستس . وفي الفصل الثالث ، أثناء محاولة التخلص من شبح الزوجة الأولى لبطل المسرحية ، كان على مدام أركاتي أن تشق طريقها في الظلام إلى اطار فتحة المسرح وأن تستند إليها حتى إذا ما عادت الأضواء مرة أخرى نكتشف وجودها بعد انتصارها على طريقها الخاصة . وحلت أنها فقدت طريقها في الظلام إلى فتحة المسرح .

وكننت أنا أقوم بمهمة مدير المسرح ، ومن وراء المسرح سمعت صوتا رهيبا لوقوع الممثلة . . . لقد استندت ممثلتنا الى حيث لا يوجد اطار فتحة المسرح . وحدث وجوم ، فلقد استمع الممثل على المسرح الى صوت وقوع الممثلة بطبيعة الحال ، وسرعان ما سمعنا صوتا لرجل متشكك يسأل : « هل أنت بخير يا مدام أركاتي ؟ » ومرة ثانية واحدة قبل أن نسمع صوت الممثلة بوضوح من الصالة حيث سقطت من خشبة المسرح ، وهى تقول « نعم ، حرك مفتاح النور وساعدنى من فضلك » . وأعيدت الاضاءة ، وساعدها البطل على أن تتسلق خشبة المسرح ، وكانت بارتفاع ٩٠ سنتيمترا ، وواصلت ملام أركاتي المسرحية دون أن تفقد أى وقت . ولقد اعتقد جزء من المتفرجين على الأثر أن ما حدث كان ضمن النص . لقد واصلت الممثلة الموقف بشكل جيد ، ولم تعان المسرحية الا فى أقل القليل . وقد يكون نسيان جمل الحوار نتيجة لواحد من عدة أسباب ، ولكن أكثر هذه الأسباب انتشارا هو قلة التركيز ، التى تتسبب فى اعتراض اجراءات الاصفاء . فعندما يتجول الفكر بعيدا عن المنظر ، يصبح من المحتمل نسيان جمل الحوار . (هذا يفرض أن المشاهد قد تم حفظه جيدا من قبل) . وأحد التحديات الكبرى التى يواجهها الممثل هى أن ينمى قدرته على التركيز الى الحد الذى يمكنه من أن يبقى مستغرقا فى دوره ، دون أن يعترضه أن يسرح بفكره ، طوال المدة التى يتطلبها المشهد . واليكم كلمة عن التوتر . فإذا لم تكن مسترخيا داخل الدور الذى تؤديه فانك ستعرض لعدة توترات ، جسدية وعاطفية ، لا يمكن تجنبها . هذه التوترات ستعارض مع اجراءات الاصفاء ، انها ستكون حائطا منيعا لا يمكن للمحفزات والمواطف أن تخترقه . يجب أن تتعلم كيف تسترخى - كيف تثق بنفسك تماما بحيث لا يتواجه أى توتر من أى نوع ، ما عدا ذلك الذى ينتمى الى الدور الذى تؤديه . وعندئذ فقط يمكنك أن تصفى بصدق . وعندئذ فقط يمكن للأداة أن تكون حرة بالقدر الكافى لكى تسمح لصفاتك الشخصية الفريدة والمثيرة للاهتمام بأن تصبح جزءا من أدائك (و هو اكتمال يتحناه كل ممثل من صميم قلبه » على حد تعبير مؤلف غير مشهور) . وكيف تتعلم أن تسترخى ؟ بالتركيز . ويحدث أغلب التوتر لأنك تهتم بأشياء خلاف المشهد ، وغالبا بالقلق على جودة أدائك . وكلما ازداد تكثيف التركيز على المشهد ، وعلى الاصفاء ، أصبحت أكثر استرخاء .

الطاقة

كثيرا ما كان يسألني البعض ، خلال سنوات تدريسي ، « ما هي الطاقة ؟ وما هو القدر الذي يلزمنا منها ؟ وأن يمكنني أن أحصل عليها ؟ وكيف تفسر انه بينما تمتلك تلك الممثلة قدرا كبيرا من الطاقة فإنها لا تصل الى أى شئ ؟ » .

أعتقد انه لا يوجد أى شك في ان هناك ممثلين معينين يسيطرون على اهتمامك بمجرد ظهورهم على خشبة المسرح ، سواء أردت أنت أن تمنحهم هذا الاهتمام أم لا . لهؤلاء الممثلين حاسة قوية لفرص النفوذ والسلطان بصفة دائمة ، حتى ولو كانوا يؤدون أدوار شخصيات ينقصها النفوذ والسلطان الى حد كبير . كما أنهم يملكون قدرا كبيرا من الطاقة . انك تتوقع أن تحدث أمور . انك تنتظر ردود أفعالهم . فكل نظرة منهم ، وكل تجسيد ، لها معنى ولها وقع ، مع أنهم مجرد أشخاص . انهم ليسوا مزدوين بأي جهاز خاص في أجسامهم ليخلق هذه الطاقة . (وسوف نتناول النفوذ والسلطان ببعض الفحص في مكان آخر) . من أين تأتي الطاقة ؟

أعتقد أن الطاقة هي النتيجة المباشرة لمدى اهتمامك بما يحدث حولك . وإذا كان مضبون المشهد - اذا كان ما يحدث أثناء فترة أدائك - هاما بالقدر الكافي ، فانك سوف تصفى بتكثيف كاف ، وتمتص وتستجيب بتكثيف كاف ، لكي تخلق الطاقة المطلوبة .

لقد مرونا بمرحلة (وانا استخدم هنا تعبير « مرونا » على أمل أن تكون هذه المرحلة قد انتهت) كانت الطبيعة تختلط فيها مع الواقعية . ولكي يكون الممثل طبيعيا ، في ذلك الوقت ، كان ينكش في انفه ويهرش مؤخرته ، ويبذل قدرا كبيرا من الطاقة لكي يتجنب أن يبذل قدرا كبيرا من الطاقة . كانوا يتوقعون لفترات ، وكانوا يهرشون ، وكانوا يتلمشون ، وكانوا يرفضون عن عمد أن يسمحوا لأنفسهم بأن يهتموا ، الا في لحظات العاطفة القوية ، عندما كانوا لا يقبلون على الإطلاق ما هو أقل من قذف الأطباء والمقاعد في أنحاء المكان . وربما كان هذا النوع من الأشياء هو

أكبر فكرة خاطئة خرجت من طريقة ستاناسلافسكى ، او « المنهج » method
وإذا راقت شخصاً يصغى أو يراقب عن قصد ، فإن عينيك ستبقىان
مثبتتين على هذا الشخص . بينما تجد أن تركيزك سوف ينتقل بعيداً عن
المستمع أو المراقب غير المهتم . ومن الصعب أن تسحب تركيزك بعيداً عن
شخص يبدو أنه المهتم . وسوف يكون للمتفرجين نفس رد الفعل عندما
يشاهدونك في منظر يحدث فيه شيء أو يقال فيه شيء يتعلق بحياتك .
وإذا أبديت اهتمامك فإن المتفرجين سيهتمون . وإذا أبديت اهتمامك
بالقدر الكافي فستكون هناك طاقة في الطريقة التي تصفى بها ، وفي
الطريقة التي تستجيب بها ، وحتى في الطريقة التي تختار ألا تستجيب
بها .

ولا يجب على الإطلاق أن تختار ألا تهتم بالمحفزات الموجودة في
المشهد . فمثلاً ، هناك رجل وامرأة في أحد المطاعم . وبعد مناقشة قصيرة ،
يقول الرجل إنه سيفادر المكان . فإذا اختارت الممثلة أن تؤدي الدور
باعتبار أنه لا يهمها خروجه ، فإنها تكون قد عملت على عدم تزويد المشهد
بالطاقة . لقد وقع اختيارها على ما يفقدها طاقتها ، وعلى ما يصيب
المتفرجين بالملل . وما لم يتطلب الموضوع منك ألا تهتم ، فعليك دائماً أن
تهتم بما يدور بالقصى ما يمكنك منطقياً وفي حدود مضمون الموضوع .
ومن المهم لأقصى حد أن يعكس التجسيد مدى اهتمامك بنفس الدرجة .
إن الطاقة الداخلية ، التي هي نتيجة لمدى اهتمامك ، تحتاج إلى أن تتجسد ،
حيث إن الاهتمام يولد رد فعل ملموس لكى يوضح أحاسيسك وينقلها إلى
المتفرجين .

لقد اختار اثنان من تلاميذى مشهداً من مسرحية ادوارد آلبى « كل
شيء في الحديقة » . ويبدأ المشهد بالزوج وقد فتح لثوه طراد ملفوفاً في
ورق بني اللون ، عليه اسمه وعنوانه ، ويحتوى على مبلغ ضخم من أوراق
النقود . وينهل الزوج ، ويتلثم باحثاً عن سيجارة ، ولا يثر على واحدة ،
ويفتح بعض الأدراج فيعثر على كمية أخرى من النقود . وينظر حول
ويكتشف أن هناك كمية أخرى من النقود ، فلا يقدر على كبح مشاعره
أكثر من هذا ، ويصبح منادياً زوجته . وتدخل الزوجة الحجره وهي تتحدث
عن الاستعدادات التي تمت بخصوص المشروبات والضيوف الذين أوشكوا
على الوصول . ويواجهها بالنقود . وتقر الزوجة أخيراً بأنها هي التي
أرسلتها إليه ، والتي وضعتها في تلك الأماكن لكى يجدها . ثم تقدم له
تفسيراً تلو الآخر عن كيف حصلت على هذه النقود . وهو يرفض كل
تفسير منها . وأخيراً تظهر الحقيقة – لقد كانت تعمل كعاهرة في فترات
بعد الظهر حتى تكتسب نقوداً أكثر لصالح العائلة .

واختارت الممثلة أن تدخل الحجره وهي تتحدث بطريقة عفوية عن
المشروبات والضيوف ثم تسمح لمضمون المشهد أن يساعد على أن تبني

دورها تجاه لحظات القمة • ولكن كانت تنقصها الطاقة ، وكانت بداية مشهدها هابطة بوضوح عما يجب أن تكون عليه • وعندما ناقشنا حياة الرجل وزوجته ، سرعان ما اتضح لنا انه لو كانت الزوجة قد وضعت النقود بهذا الوضوح لكي يكتشف الزوج وجودها وأرسلت له طردا من مجهول ، فانها تكون عندئذ مدركة لأن مواجهة الأمر لابد أن تتم • انها مهتمة بمعرفة رد فعله لكونها أصبحت عاهرة ، مثلما تهتم أكثر الزوجات • وعلى هذا ، يجب عليها أن تدرك جيدا انها عندما تأتي من المطبخ وهي تتحدث عن المشروبات والضيوف ، انها ستواجه مسألة النقود ، وانه يجب أن يكون لديها نوع من التوقع عما سيتم قوله وما سيتم حدوثه • فاذا كانت مهتمة بهذا فان إيقاعها الداخلي سيكون مرتفعا ، وسيكون تركيزها الداخلي على المشروبات والضيوف أقل ما هو على زوجها ، وودود فعله ، وتفسيراتها •

وفهمتم المثلة الموقف •• وبدأنا المشهد مرة أخرى ، وأصبح دخولها الى الحجرة يحمل مذاقا مختلفا تماما ، وينقل المشهد الى بداية قادرة على الحركة ، مع ترك مكان فسيح يتسع للفاعلية والحركة التي تنشأ تباعا • ان ما فعلته المثلة هو أنها غيرت موقفها العاطفي قبل دخولها : انها أصبحت تهتم بما سوف يحدث • وجاءت النتيجة في صورة طاقة متزايدة ومشهد يثير الاهتمام بفارق كبير الى الأحسن •

ويمكن للمدرس أن يوضح هذه النقطة بسهولة بأن يأخذ مشهدا نويا ويخبر الممثلين بأن عليهم أن يتخنوا ما يلزم من تعديل بحيث لا يهتمون كثيرا بالمحفظات المتوفرة داخل المشهد ، كان لا يهتموا بأن الزوج قد وجد لنفسه امرأة أخرى ، أو أن المرأة قد فقدت جنينها لتوها وبدا ضاعت منها فرصة أن تصبح أما الى الأبد ، أو ما الى ذلك • وبعد تأدية المشهد ، يقوم الممثلون بإداء نفس المشهد مرة أخرى لكن مع إجراء التعديل بحيث يهتمون كثيرا بطرؤف المشهد • ويمكن للتلاميذ أن يلحظوا الفرق بأنفسهم •

دعوني أضيف شيئا يتفق عليه كل مدرس جيد وكل مخرج جيد وكل ممثل جيد أيضا • من المهم ، اذا أردت أن تولد الطاقة على أى مستوى ، أن تكون أداة الممثل فى حالة صحية سليمة • ويدهشنى أن الممثلين الذين لا يملكون سوى أجسامهم كأداة لحرفتهم ، كأداة وحيدة متاحة للاستخدام فى مهنة اختاروا أن يكرسوا لها حياتهم ، يسيئون استخدام هذه الأداة • ولا يقف هذا عند حد التفسير البدنى لهذه الأداة بالاسراف فى تناول المشروبات الكحولية والسجائر والمخدرات ، بل هم يلحقون بها الأذى من فوضى استخدام هذه الأداة عن طريق العادات السيئة فى النوم ، والعادات السيئة فى الأكل ، ورفض أداء التمرينات الرياضية • وبكلمات أخرى ، أنهم يفعلون بأدائهم ما لا يمكن أن يفعله عازف الموسيقى العاقل بالة الكلازينيت أو الكمان أو البيانو الخاصة به • هل يمكنك أن تتصور عازفا

للبيانو فى الكونسرت يترك البيانو الخاص به ماركة ستاينوى فى مكان
بنون سقف معرضا للأمطار والثلوج حتى يحين موعد الحفل الموسيقى
التالى فيجعلهم يخرجونه الى خشبة المسرح ؟ وبنون إعادة ضبط أوتاره ؟
هل يمكنك أن تتصور عازفا على الكمان يفعل نفس الشيء مع كمانه من
ماركة ستراديفاريوس ؟ الا أن الممثل ينام بطريقة سيئة ، وياكل بطريقة
سيئة ، ويشرب الخمر بافراط ، ويدخن بافراط ، ويصبح مترهلا ويتضخم
جسمه ، الى الحد الذى يختفى فيه أى شبه بين أدائه الحالية والأداة التى
بدأ بها ، والتى كان يعتقد أنها ستكون متاحة له طوال حياته . ياله من
اهدار فطيع ، وياله من غباء .

وقبل أن تذهب بعيدا ، دعنى اذكرك بشيء ، لقد استخدمت كلمة
افراط . أرجو ألا يفهم أحد اننى قصدت أن يعيش الممثل عيشة الراهب .
اسوأ هذا الفهم تماما . ان هذا لأسوأ من السير فى الاتجاه الآخر .
أنت فى حاجة لكى تدرب جميع حواسك . . أنت فى حاجة فعلا لتجارب
جديدة ، حتى يمكن للأداة أن تمس القاع فى كل شيء تقريبا . فتمتعوا
بأنفسكم اذا ، ولكن تذكروا ، انه قد يكون عليك فى الدور التالى الذى
ستؤديه ، أن تبدو فى صحة جيدة شكلا وصوتا . ان الممثلين الذين
يحتنون بأنفسهم يبدوون أصغر سنا وأكثر جاذبية ، ويقودون بصفة عامة
حياة مهنية أطول وأكثر نجاحا .

العواطف

ان أصعب مشكلة فردية يواجهها الممثل هي توليد عاطفة حقيقية في اللحظة التي يتطلبها الدور . اننى افترض انه لكى يكون الأداء مؤثرا (أى لكى يؤثر في المتفرجين على مستوى عاطفى) فان هذا الأداء يجب أن يعتمد ، الى حد ما على الأقل ، على أن يكون الممثل قد مر بتجارب شخصية لعواطف حقيقية مماثلة .

ولما كان التعبير الحر عن العاطفة يعتبر بصفة عامة من المحظورات . فى ثقافتنا ، فقد تمكنا عندما كنا من صغار البالغين من غلق أجهزتنا العاطفية بكل نجاح بحيث انها لم تعد تتجاوب مع أى حافز أو إثارة . ومنذ كنا أطفالا صغارا ، كانوا يقولون لنا : « لا تصرخ ، لا تصيح ، لا تبكى ، كن ولدا طيبا ، كونى بنتا طيبة » ، الى أن بدأنا نشعر باله من الخطأ أن نصيح أو أن نفضب أو - وهذا هو أقصى شيء مأساويا - أن نتمتع بمرح نقى مفرط . اننا محملون بالاحساس بالذنب اذا ما عبرنا عن النزوات والاندفاعات التي ولدنا بها ، الى حد اننا نقفل عليها فى ركن سحيق ونرمى المفتاح بعيدا .

ان جميع الأطفال المتبعين بصحة سليمة مولودون مزودين بكافة العواطف والاحاسيس ، متاحة ومستعدة للتجاوب . ولم تكن كالأطفال فى أى حاجة لتعليمات لكى نصيح عندما تبتل لفائفنا ومناشفنا ونحس بعدم الراحة ، أو لأننا جائعون أو لأن معدتنا تتألم . لم تكن فى حاجة لى مساعدة لكى نفتاظ الى أقصى حد عندما يتم سحب الثدي أو البزاة منا قبل أن نحصل على ما نريد . لقد ولدنا جميعا ونحن حيوانات صغيرة تتمتع بكامل الحرية ، وكل ما علينا أن نفعله عندما نقرر أن نصيح بمثلين هو أن نتعلم مرة أخرى أن نصير حيوانا ، وأن نتعلم عندئذ ، من خلال المهنة والمروية ، أن نتحكم فى هذا الحيوان بحيث يؤثر فى المتفرجين . ان الخواص سوف تفعل الكثير من أجل تحرير العواطف - أكثر مما يفعله أى شيء آخر باستثناء الاصفاء / الادراك . وهذا هو السبب فى أن عددا كبيرا من مدرسى التمثيل العظام يجعلون الممثلين الشباب ينهكون

• فيما يسمى عادة بتمارين ذاكرة الإدراك •

ليس من الكافي أن نحاول إعادة إيقاظ الحواس وجعلها متاحة من أجل أداء التمثيل ، بل يجب أيضا أن تكون مستعدة للتجارب ، فهي في الطريق المباشر الى العواطف في حالات متعددة • اذا تذكرت بكل وضوح الرائحة والمظهر المحدد لفرقة الدفن ، فانك تصبح أكثر قابلية لكي تعيد ممارسة الاحساس بالحزن عند فقد شخص عزيز ، أكثر مما اذا حاولت ان تتذكر نفس الشخص العزيز في ظروف عامة • انه صوت الشخص العزيز وهو يقول شيئا ما ، أو التعبير على وجهه ، هو الذي يحرك العاطفة ، فقلما تنطلق العاطفة من التفكير ، « كنت أحب أمي • كنت أحب أمي • » (لا تنس ان التجارب العاطفي هو مجرد جزء مما هو مطلوب • يجب أن يتوفر أيضا التجارب الجسدي ، والتجارب الفكرى ، وتجارب الحواس • وفي كلمات أخرى يجب أن تتجارب الاداة كلها • ان العاطفة وحدها لا تشكل تمثيلا جيدا) •

وماجدا نتحدث عن تجسيد العواطف ، فان أحد المنوعات التي أزيد منها بشدة هي استخدام الوجه كأداة تمثيل • لا تفعل ذلك • ان وجهك يرتبط بشكل حميمي جدا بباقي جسدك ، بحيث يصبح من المستحيل عمليا ألا يفعل شيئا من تلقاء نفسه ، وبدون أى مساعدة منك ، عندما تتأثر عواطفك أو حواسك • ثق بوجهك ، انه سوف يفعل ما يلزم فعله ، وما هو أكثر أهمية انه لن يفعل ما ليس ضروريا • ان الممثل الذي يعتمد على وجهه يفقد جاذبيته في السينما ، لأن تركيز المتفرجين موجه وأن أى تجسيد يتم تكبيره عن طريق الحجم أو التركيز أو كليهما • ان هذه المبالغة في نشاط الوجه تصبح غريبة غير مرغوب فيها •

لا تعتمد على كلامي هذا فقط ، بل راقب الممثلين والممثلات الذين تفضلهم والأكثر نجاحا • وسترى أنهم لا يفعلون الا القليل ، ومع ذلك فأنت تعرف كل ما يدور خلف وجوههم وخلال كل أدائهم • وفي لقاء مع ديك كافيت قال الآن بيتس : « ان الفكر يظهر أمام الكاميرا » • ان هذا الممثل المسرحي البارع يفهم الطبيعة الخاصة بالتمثيل السينمائي حقيقة •

كل هذا يؤدي الى شيء واحد • مثل الصدق • لا تبالغ • لا تحاول ان تبين أو توضح أى شيء الا ما هو صادق • وكن بسيطا • وهناك هؤلاء الذين لهم في حياتهم الحقيقية وجوه مقعنة بالحيوية والنشاط • وبالنسبة لهؤلاء فان كثيرا من نشاط الوجه طبيعي وصادق الى أقصى مدى • قد يكون الأمر كذلك ، ولكن الصدق الحقيقي قد لا يكون صادقا تمثيلا جيدا • وماداموا يقومون بأدوار أشخاص يتميزون بوجه متحرك جدا فانهم يكونون في وضع سليم تماما • الا أن هذا النوع من التجسيد لا ينطبق على الجميع • وعليه يصبح هذا الأداء في غير مكانه

مع أى نوع آخر من الأشخاص ، وبالتالي يحدد هذا نوع الأدوار التى يمكن لهؤلاء الممثلين أن يؤدوها . يمكنك دائما أن تزيد من نشاط الوجه إذا كان هذا ما تريده ، ولكن من الصعب جدا أن تسيطر من نشاط حركة الوجه إذا كان هذا ليس فى إمكانك فى الحياة الحقيقية أصلا .

• وبفرض أن مدرسك أو ستانيسلافسكى أو شيئا ما فى هذا الكتاب أو البديهة قد ساعدتك على أن تطلق حرية عواطفك بحيث أن أدائك العاطفية أصبح فى إمكانها أن تتجاوب عندما تلتقى بأى حافز ، فانه يلزمك الآن أن تتعرض لمشكلة (أو مشكلتين) قد لا تكون قد خطرت على بالك من قبل .

ان أحد العيوب الشائعة لدى الممثل الرديء أو قليل الخبرة ان المستوى العاطفى لأدائه خلال المشهد نفسه يفتقد التماسك والثبات . انه يزداد قوة أو يضعف حسب ما اذا كان الممثل يصفى أو يتكلم ، مرتاحا أو مجهدا ، أكثر اندماجا أو أقل اندماجا فى الدور عند تلك اللحظة المعينة . ويكلمات أخرى ، ان المشهد لم يعد له خط مستمر من العاطفة . كما أن الممثل غير الخبير قد يحدث تغيرات عاطفية مفاجئة ، وهذه التغيرات غالبا ما تضفى الكذب على صدق العواطف المرتبطة بالأداء .

انى استخدم تشبيها قياسيا فى غرفة التدريس الخاصة بى : العواطف مثل السيارة التى تهبط منحدرًا . انها ستزداد سرعة وتكثيفا كلما تحركت تجاه أسفل التل ، أو الذروة ، ما لم يتسبب شيء ما فى إبطائها أو دفعها فى اتجاه آخر . وإذا استعملت الفرامل فى السيارة التى تتجه الى أسفل المنحدر فانها لن تتوقف مباشرة ، بل ستستمر فى الحركة أو تنزلق قليلا أو تبطئ من سرعتها . وإذا أدت عجلة قيادة السيارة فان السيارة لن تستدير فى زاوية قائمة ، بل تستدير فى قوس بحيث تمر فترة زمنية قبل أن تتجه الى الاتجاه الجديد .

وينطبق نفس الشيء على العواطف . إذا كنت تحس احساسا صادقا بعاطفة ما فلا يمكن أن تتوقف فجأة تحت ضغط مؤثر جديد . يلزم مرور كمية معينة من الوقت حتى تحل محلها عاطفة جديدة . لقد شاهدتم جميعا ذلك وهو يحدث أمامكم : ممثل يضحك بصوت صاخب على شيء ما ، ثم يتوقف فجأة ويصبح جادا . وإذا نظرت حولك ، وأفضل من هذا اذا نظرت الى نفسك فى المرة التالية ، فان شيئا مضحكا حقيقة يحدث . سوف تكتشف أن احساسك بالتسلي لا يتوقف فجأة ، حتى بعد أن توقفت عن اصدار صوت الضحك . ان الاحساس ما زال مستمرا بالرغم من أن شيئا (حافزا ما) ألهاك وأبعد ذهنك عما جعلك تضحك الى شيء آخر جديد . وكلمة **انتقال** تعنى بوضوح تغييرا من حالة الى أخرى ، وإذا تذكرت تشبيهه السيارة التى تتجه الى أسفل المنحدر ، فانك سوف تجد فترات انتقالك

بصدق ، وسوف تؤثر بها في المتفرجين .

ان كل دور يتكون من عدد من الانتقالات من عاطفة ما أو فكرة إلى أخرى . والممثل محاط بالحوافز والمؤثرات التي يجب عليه أن يسممها ويستوعبها ثم يستجيب لها . وبمرور الوقت يصيبه مؤثر آخر مولداً عنده عاطفة أو فكرة مختلفة وعليه أن يعد الانتقال من احدها إلى الأخرى . ومما يساعدنا أن نراعي أن هناك قنطرة نعبّر عليها من احساس إلى آخر . انك على أحد الجانبين . ويحدث شيء يدفعك إلى الجانب الآخر . يجب أن تستمع اليه وأن تستوعبه . سوف يؤثر عليك عندئذ ويؤدي بك إلى أن تنتقل عبر القنطرة إلى الجانب الآخر ، حيث تكون العاطفة الجديدة . في انتظارك . ولكي يحدث هذا يجب أن تستغرق الوقت الكافي لكي تتعامل مع المؤثر أو الحافز الذي أصابك ، والذي سوف يدفعك عبر القنطرة - خلال الانتقال .

وقد تعبر هذه القنطرة أحياناً في لمح البصر . الا أن الأمر يحتاج في أغلب الأحوال إلى لحظة أو اثنتين حتى تتم الاجراءات كلها ، ولا يجب عليك أن تخشى أن تستغرق ذلك الوقت اللازم . ان المتفرجين لن يشعروا بأى ملل مادمت مرتبطاً ومهتماً حقيقة بما يحدث ، انهم في حقيقة الأمر سوف يعملون معك وانت تجتاز فترة الانتقال . وعلى هذا فلا داعي للمعجلة . **خذ الوقت المناسب لكي تتعامل مع المؤثر الذي أصابك .**

واليك مثالا . لقد استلمت لتوك خطاباً يخبرك بأنك قد فزت في مسابقة وأن الجائزة التي ستحصلين عليها هي رحلتان مدفوعتا الأجر إلى باريس لك ولبن تجبين معك . وتسرعين لتخبري زوجك وانت مشاركة لما تتوقعينه من مصّة . وبدلاً من تبادل هذه العاطفة بمرح ، يخبرك زوجك وهو مكتئب بأنه مريض جداً ، وأنه لا يمكنه أن يفكر مطلقاً في رحلة طويلة . عليك الآن أن تعبري القنطرة من المرح إلى الكآبة واليأس أو الخوف .

لا يمكن أن يحدث هذا فوراً . ان المؤثر (قراره) يصيبك . انه يؤثر فيك ، ويختفي المرح . وتبدأ العاطفة الجديدة في الظهور لتحل محل المرح . وكل هذا يستغرق وقتاً ، وعليك أن تستغرقى الوقت الذي يسمح لهذا بأن يحدث . ولقد استمع المتفرجون أيضاً لما دار ، انهم يؤكدون ذلك ، انهم يحسون معك . ومادام الانتقال في الحياة الحقيقية يستغرق وقتاً ، فلن يبدو الموقف حقيقياً ما لم تستغرقى الوقت المناسب الذي يتوقعونه لهذا الانتقال .

أليس من البلاءة أن تبكي ممثلة بحركة ، وعيناها تدمعان وأنفها تسيل ، لأنها اعتقدت أن كلبها قد دهسته سيارة ، ثم تعبر فجأة عن فرحتها لأن الكلب يدخل الحجرة قافزاً هنا وهناك ، دون أن يبدو عليها أى أثر متبق من السموع أو من الأنف التي تسيل أو من التنفس بصعوبة وباقي الاعراض الجسدية والعاطفية التي لازمت حزنها ؟

وبالمناسبة ، وإن كان هذا قد يبدو استطرادا ، إلا انه من بين الأشياء التي تزجني الى حد كبير . اننى لا أذكر أبدا أننى شاهدت شخصا يبكي دون أى يذرف دموعا صغيرة على الأقل . ما عدا الممثلين والممثلات ، فهم يصعدون أصواتا مضحكة ويشهقون أثناء بكائهم على الناشف . ان آلة التصوير قريبة جدا بحيث لا تجدى معها مثل هذه السذاجة . اذا لم يكن فى إمكانك أن تبكى فلا تحاول أن تزيف البكاء ، الا اذا كنت ستؤدى هذه المهمة موجها ظهرك لآلة التصوير ، أو بأن تجعل إخصائى الماكياج يرش شيئا داخل عينيك ليجهلها تذرف دموعا ، حتى يبدو تنهدك وكل ما تأتية من حركات والتفافات حقيقيا الى حد قليل على الأقل .

واذا فشل كل هذا وكنت فى وضع يمكنك من أن تفعل ما يأتى ، فاطلب من المخرج أن يجعل إخصائى الماكياج يضع نقطتين من الجلدرين على خديك من أجل اللقطات القريبة بحيث تبدو وكأنك ذرفت دمعتين . ويمكن للمخرج أن يدخل هذه اللقطات القريبة فى سياق اللقطة الرئيسية بحيث تنسجم هذه اللقطات مع تلك اللقطة .

وعندما تنتهى من تأدية هذا الدور ، أقترح عليك أن تبحث عن المساعدة ، بأن تتعلم كيف تتحكم فى قناتى دموعك لكى تكونا تحت طلبك عندما تحتاج الى ذلك كممثل . وربما يكون فى إمكان مدرس التمثيل أن يقدم لك هذه المساعدة . وربما يحتاج الأمر الى طبيب نفسى أو محلل نفسى أو الى شخص ما لكى يلكمك فى أنفك . من الأفضل لك أن تفعل شيئا بخصوص الفرصة التالية للبكاء ، حتى تتجه آلة التصوير الى شيء حقيقى يحدث .

وهناك شيء آخر يفشى مسألة البكاء ويفضحها ، بحيث يهشنى أن كثيرا من الناس لم يلحظوه من قبل . فقبل أن يبكى أغلب الناس نجد أن عيونهم تبتل ، ويتخللون وجوههم وتبدأ أنوفهم فى الاحمرار . ولا توجد طريقة على حد علمى يمكن أن تزيف بها هذه الأعراض . وإذا لم يحدث لك هذا قبل أن تبدأ فى البكاء فان أقوىاء الملاحظة من المتفرجين سوف يدركون أنك تزيف البكاء . سوف يدركون ذهنيا انه من المفروض أنك تبكى ، ولكنهم لم يتأثروا . وواجبنا بطبيعة الحال هو أن نؤثر فى المتفرجين ونحركهم . وقد لا يعرفون بالتالى لماذا لم يتأثروا ولم يتحركوا الا أن بعضهم يعرف ما يحدث عندما يبكى الناس ، ويعرف أن هذا لا يحدث لك الآن .

ويعود أحد الأسباب الحقيقية لفشل الممثل فى البكاء الى انه غالبا ما يحاول أن يبكى . انه يحاول أن يظهر عاطفة أكثر الاحتمال أن الشخص العادى فى الحياة الحقيقية يحاول أن يكتنمها أو يبطلها . وفى الحياة الحقيقية ، يملك حافز ما تريد أن تبكى ، وتحاول أنت ألا تبكى . ويجب عليك كممثل أن تفعل نفس الشيء ، لأن الصراع ضد الدموع الدانية هو

الذى يدركه المتفرجون ويشاهدونه . ان صدق هذا الصراع يوضح للمتفرجين ان شيئا حقيقيا ومؤثرا يحدث الآن ، ويحملهم يزيديون ان يبكون معك . تذكر هذا : ان صراعا لمقاومة البكاء يجعل المتفرجين يحسون برغبة فى البكاء . وعندما تنهار مقاومتك وتظهر دموع فى عينيك فان المتفرجين سيبنون معك لأنك ادمجتهم فى مشكلتك وأصبحتا مدركين الآن لما تحس به (ولكن على مسافة آمنة منك كمتفرجين) . وتعتمد هذه النتيجة بطبيعة الحال على فرض ان أداتك أصبحت حرة بالقدر الكافى لتستقبل الحافز وتستجيب له . أداة يمكنها ان ترغب فى البكاء أو فى الغضب عندما يقابلها الحافز المناسب وحتى يتولد الصراع لمقاومة هذه الرغبة .

ان الدفق فى اتجاه عاطفة ما خطأ شائع فى التمثيل . اذ يحاول الممثل ان يخبر المتفرجين بما يحسه بينما هو لا يحس شيئا حقيقيا ، وذلك بأن يحاول خلق أعراض تلك العاطفة دون توفر أى شيء حقيقى يجعل تلك الأعراض تحدث . هذا الخداع لا ينطلى على المتفرجين ، انهم ببساطة لن يتأثروا بما يحدث . ولا الممثل نفسه .

يجب الا تحاول ان تقنع المتفرجين بأنك تحس شيئا . يجب ان تقنع نفسك . ولا يمكنك ان تقنع نفسك ما لم يكن هناك شيء يحدث فعلا . واذا كنت حقيقة تشعر بعاطفة ما فان الأشياء الصحيحة سوف تحدث ، وسوف يقتنع المتفرجون ، ويتقاسمون تلك العاطفة مع الممثل ويتأثرون بها .

ومن الصعب جدا ان تجسد أكثر من عاطفة فى وقت واحد . ومع هذا فكثيرا ما نواجه حالة نحتاج فيها الى ان نجعل المتفرجين يعرفون ان ما يبدو على السطح ليس هو ما بالداخل .

وكان أحد المشاهد التى نفذناها أخيرا فى حجرة الدراسة ، يدور حول زوجة مضطربة فى أعماقها لأن زوجها لم يعد يذهب الى عمله . لقد استحوذت عليه فكرة انه فى حاجة الى استئلام ما يصله من البريد ، اذ أخذ يرسل أشخاصا فى جميع أنحاء العالم ويطلب مجلات لا يقرأها على الإطلاق . ولا تريد الزوجة فى بداية المشهد أن تحيط زوجها علما بمدى اضطرابها . ولهذا يلزمها أن تبدو عادية امامه . ومع استمرار المشهد يبدأ نقاش بينهما بعد فترة ، وهنا يمكن للزوجة أن تطلق العنان لما تحس به فعليا .

وكانت المشكلة أمام المثلة انها اذا اكتفت بأن تبدو عادية فلن يتضح ان هناك صراعا مستترا . بينما هناك توتر مستتر . وما يجب عمله اذا ، هو البحث عن الطريقة لكى تسمح للتوتر المستتر لكى يؤثر مبكرا على تجسيد الأداء فى المشهد وبحيث يبدو المظهر العادى وكان له حافة يمكن ان يراها المتفرجون ولا يراها الشخص الآخر . وعلى هذا يجب على المثلة ان تكتشف أولا ما هى أحاسيسها الحقيقية فى المشهد وأن تطلق لها العنان

خلال عدة تدريبات (بروقات) • ويجب عليها في التدريبات التالية أن تبدأ في كبح واحتواء احساسها الحقيقية بحيث تحجب عن زوجها أن يرى حقيقة ما تشعر به • وسيخلق هذا الصراع عدة توترات تؤثر على تجسيدها للدور ، بحيث تدع المتفرجين يعرفون أن هناك شيئاً تحت موقفها الذى يبدو عادياً تجاه بقاء زوجها فى المنزل حين يجب أن يذهب الى مقر عمله • وعند مناقشة الايقاع واعتراض التجسيد (فصل ١٤) سأتناول بعض الأشياء التى تبين للمتفرجين بكل وضوح هذا الازدواج فى العاطفة • افحص ذلك الفصل بمنتهى العناية •

إن البناء العاطفى فى مشهد مكتوب بعناية يعتمد على سلسلة من المؤثرات يتم تقديمها الى الشخصية • وعلى كل من هذه المؤثرات أن يوفر دفعا عاطفياً جديداً حتى يحدث البناء ويتم • والا فإن السيارة ستصل حتماً الى أسفل التل وتبدأ فى الإبطاء من سرعتها •

وتستجد المشاكل عندما لا يدرك الممثل تماماً أهمية التأثير من لحظة الى أخرى داخل المشهد • فإذا كنت مثلاً فى حاجة الى شيء محدد وتبدأ محاولتك للحصول على هذا الشيء ولا تتمكن من ذلك ، فإن هذا الفشل سيولد عنده رد فعل عاطفى • وإذا استمرت فى محاولتك للحصول على هذا الشيء واستمرت فى الفشل فإن العاطفة التى يولدها الفشل ستزداد وضوحاً أكثر وأكثر الى أن يتم البناء العاطفى ، ما لم يتسبب مؤثر آخر فى إبطاء تكثيف هذه العاطفة أو فى تغيير اتجاهها •

ولنأخذ المشهد التالى كمثال : رجل والمرأة التى يعيش معها فى منتصف مناقشة حامية لأنها تريد أن تصبح سائقة تاكسى ، مثله • وهو يريد أن يقنعها بالتخلي عن هذه الفكرة •

داخلي • شقة • ليل

ليك

ما الذى تنويه ؟

تولى

اننى انوى أن أبتدىء فى قيادة تاكسى •
(انها بهذا تقسم عقبة فى طريق هدفه ، أو حاجته • ويصيه هذا بالاحباط)

ليك

لابد أنك قد جننت ؟

(انه يقدم عقبة فى طريق هدفها ، أو حاجتها • وهذا بدوره يصيبها بالاحباط ويضايقها) •

تولى

لماذا ؟ أين الجنون فى هذا ؟

(مرة أخرى ، انها لا تتراجع عن رأيها) •

نيك

لأنك امرأة !

• ولا هو أيضا • وينطبق هذا النموذج على أغلب توازن المشهد) •

توني

ماذا تقصد بهذا؟ أنا لا أصلح لأن أقود تاكسيا لأنني امرأة ؟

نيك

لا ، اللعنة ! انه يعني ان هذا ليس بالنوع المناسب من العمل للمرأة •

توني

هناك نساء كثيرات يقفن تاكسيات في الوقت الحاضر !

نيك

هذا صحيح ! ولكنهن يختلفن عنك ! وأنا لا أهتم بهن • أنا أهتم بك ، وهذا عمل خطير جدا !

توني

يمكنني أن آخذ بالى من نفسى •

نيك

لا يمكنك ذلك اذا كان هناك مسدس مصوب الى رأسك أو سكين مصوب الى حلقك • لا يمكنك ذلك مع شخص يبلغ وزنه قدر وزنك ثلاث مرات •

توني

سأفعل ذلك •

نيك

لا ، لن تفعل !

توني

سأفعل !

نيك

اذا بدأت تقودين تاكسيا فان الأمر بيننا يكون منتهيا •

توني

ماذا تقصد بهذا ؟

نيك

أقصد أننا لن نعيش معا اذا ما بدأت هذا العمل •

(ولهذا المؤثر اتجاه جديد : انه يدفع المرأة لتصرف جديده) •

وتنظر اليه للحظة ، ثم تندفع الى الدولاب ، وعندما تصل اليه تخرج منه حقيبة ملابس • وتجمع بعض الأشياء في غضب واضح خلال المرحلة التالية ، وان كان نيك لا يلقي بالا الى ما تجمعه ، بل يستمر في القاء مواعظه •

نيك

هناك رجال يزنون تسعين كيلوجراما ومع ذلك لا يستطيعون شيئا أمام بلطجي يريد الحصول على تقودهم .
وهناك رجال ضاعت حقوقهم أمام شخص أحق يصطلم بسيارتهم ثم يوجه اليهم اللوم على الحادث . انهم يفادرون سياراتهم ويبيعهم رافعة حديدية أو مضرب بيسبول ويجمعون عليك . ما الذى يمكنك أن تفعله بحق الجحيم عندما يحدث هذا لك ؟ ها ؟ ماذا ؟

(تونى لا تقول شيئا ، انما تستمر فى جميع الأشياء) .
اللجنة ، تحدثنى الى . ماذا يمكنك أن تفعل إذا ما جذبك شخص وحاول أن يستدرجك الى حارة ما فى مكان ما ؟ قد يقول لك انه يعيش فى مكان متطرف ، وعندما تصلين هناك لا تجدين أى مسكن أو أى شىء ، انما تجدين ذلك الشخص فوقك وأنت تصرخين ولا يسمعك أحد . ما الذى تنوين أن تفعله عندئذ ، ها ؟ ها ؟

(لا صوت منها وهى تجمع الأشياء)

والآن استمعى لى . اننى أحبك . ولكننى أقصد هذا حقيقة . لن نعيش معا إذا بدأت تقودين تاكسيا . عليك أن تخرجي هذه الفكرة من رأسك الآن ، وأن تتوقفى عن جمع ملابسك ، لأننا نعرف نحن الاثنان أنك لن تنفذى هذا . لن تقودى تاكسيا ولن تفادري هذا المكان .

تونى

(بعد أن انتهت من جمع الأشياء ، تقفل شطاء الحقيبة ، وتضغط على أقفالها) .

هذا صحيح ، أنت الذى ستفادر هذا المكان .

(وتلقى الحقيبة فى وجهه)

١ وهذا حافز جديد . انها نقطة تحول فى المشهد . ان الدفع مستمر فى المشهد فى طريق مستقيم الى هذه اللحظة ثم يبدأ الآن فى تغيير اتجاهه)

نيك

ماذا ؟

تونى

لقد كنت أجمع ملابسك ، لا ملابسى .

(نيك ينظر اليها ، بلا كلام ، بينما تتجه تونى الى المطبخ وتحدث أصواتا وهى تبحث عن وعاء البن لكى تهب القهوة)
(ويلقي نيك بالحقيبة الى الأرض ويتجه نائرا الى الأريكة ويجلس عليها)

مبعلقا فى جهاز التليفزيون الذى كان يعمل طوال المشهد (وتصرفه هذا يثير فى تونى احساسيس جديدة . لقد تغير اتجاهها الآن) ونوجه تونى نظرها اليه ، وتتأكد من انه لن يفاد المكان وأن الأمور ستسير كما تريد هى بعد كل هذا . وتكتم ابتسامة ، وتسير تجاه الأريكة ، وتجلس الى جواره .

لقد التفتنا فى دائرة كاملة حول موضوع الإصفاء بكل الحواس ، لأن الممثل لا يمكنه أن يستجيب الا اذا كانت كل حواسه مدركة للمؤثرات وكل ما تتضمنها .

ان الغضب يقدم لنا أحيانا مشكلة تثير الاهتمام . كنا نتدرب أخيرا على مشهد من مسرحية **فيل سايهون** « الفصل الثانى » . ان جورج مثقل بالمشاكل لأنه غير قادر على أن يتكيف فى حياته مع زوجته الجديدة جينى . ويستعد موقف مرير ، يصبح فيه جورج فى قمة غضبه ، من زوجته ظاهريا ، ولكنه غاضب من نفسه فى الواقع ، حيث انه يحس بالذنب لأنه ما زال حزينا على زوجته السابقة التى توفيت مؤخرا . وعندما انضم المشهد سألنى أحد التلاميذ ، ويبدو أنه لم يكن ملما بالنص ، عن العلاقة بين الزوجين لأن جورج قد بدا له فى قمة غضبه من زوجته لأنه يكرها . وكانت نقطة مثيرة للاهتمام ، لأن ما لدينا فى المشهد هو الغضب غير المباشر ، ذلك النوع الذى يوجه فيه شخص سياط غضبه على شخص آخر ، بينما هذا الآخر ليس هو سبب هذا الغضب . لقد أدى الممثل المشهد وهو ينظر الى جينى مباشرة ، مبرزا قمة غضبه وهو ينظر الى عينها . وطلبت منه أن يعيد المشهد مع توجيه عينيه بعيدا عنها فى هذه المرة ، ولينظر فى البداية الى حقيبة الملابس التى يفرغها من محتها دائما . لقد أصبح للمشهد الآن ملمس آخر . ان مجرد حقيقة انه لا يهكته أن ينظر اليها تدل على انه ليس غاضبا منها . أو ليس غاضبا منها وحدها فقط . ولكن من شيء آخر أيضا . ولأن المخرجين يعرفون النص حتم هذه اللحظة ، لأنهم قد شاهدوه توا ، فيمكنهم أن يستنتجوا صوابا انه غاضب من نفسه .

هذا النوع من الغضب غير المباشر يحدث كثيرا ، فى الحياة كما فى الدراما . ومن المفيد أن نتذكر انه عندما يحدث ، فأننا لا ننظر الى الشخص الآخر بنفس القدر الذى ننظر به اليه لو كان هو السبب الوحيد للغضب . ومن الأفضل لك ، عندما تؤدى مثل هذا المشهد ، أن تنهك فى النص الى حد أن تصبح غير قادر على أن تنظر للممثل الآخر ، لأن غضبك أساسا موجه الى نفسك . وبكلمات أخرى ، افعل هذا لأن هذا هو ما تشعر به ، وليس لأنه أسهل تقنى سبق أن قرأت عنه ذات مرة . وغالبا ما يكون من الصعب على الممثل أن يعبر عن العواطف ، لأنه

يخجل في الحياة الحقيقية من أن يكشف انه قادر على ممارسة هذه العواطف . ومن التمارين الجيدة أن تقف أمام مجموعة من الناس وتقول لكل منهم مرة على الأقل « لي الحق أن أيكب » إذا كانت مشكلتك هي عدم القدرة على اليكاء ، أو تقول « لي الحق أن أغضب » أو « لي الحق أن أكون سعيدا » . (ستجد أن الجملة الأخيرة هي أصعبها جميعا ، لا تندبش إذا اكتشفت ذلك) . ان هذا التمرين يرتبط حقيقة بجهد دكتور براندين الذي سبق أن ذكرناه في فصل ٥ . كم من مرة لم نعبّر فيها عن عاطفة ما لأننا تعلمنا انه من الخطأ أن نفعل ذلك . اننا في حاجة لأن نتعلم أن نؤمن بأن كل العواطف أو الاستجابات الحسية - أيا كان نوعها - ملكتنا وهي جزء منا ، وأن لنا الحق في ممارستها والتعبير عن كل واحدة منها .

لا يوجد جزء منك يدعو الى الخجل أو الى الاحساس بالذنب . اذا أردت أن تكون ممثلا فمن المهم أن تقر بأنك شخص متكامل ومنفصل مصنوع من أجزاء كلها انسانية ، وان تعبيرك عن كل هذه الأجزاء ، وخاصة أثناء التمثيل ، أمر جيد وصحي وطبيعي . اذا أردت أن تكون ممثلا ، فمن المهم أن تكون كل أداذك متاحة لك وأن تكون قادرا على أن تلمسها بمنتهى الحرية والراحة والمرح .

اننا نتحدث كثيرا عن العاطفة أثناء التمثيل ، ولكن من المهم أن نعرف أن **اثارة العواطف ليست هي التمثيل** . ان أصعب المشاهد في تاديتها هي تلك التي يتوفر فيها قليل من العاطفة أو لا توجد فيها عاطفة ظاهرة ، ومع هذا فتلك المشاهد ضرورية وكثيرا ما تكون قوية الأثر . لا تخف من مشهد لأنه بسيط . فسوف تجد الفرصة لكي تصيح ولكي تفقد شعرك بعد قليل أو بعد كثير . ان العاطفة جزء حيوي من الأداء ، أما المبالغة في اثارة العواطف فلا .

ذات مرة تقدم ممثل شاب من صبيش ترافى ووجه له عدة أسئلة عن التمثيل ، ختمها بأن سألها اذا كان هناك شيء واحد يعتبره هو أهم شيء . ونظر إليه ترافى برهة ثم قال ، « حسنا ، التمثيل رائع ، بشرط ألا تقع عين أي شخص عليك وأنت متلبس به » .

التلقائية

لا يوجد أى شكل فنى يتطلب **حضور** التلقائية مثلما يتطلبه التمثيل .
انك تلاحظ اننى قد أكدت كلمة **حضور** ، لأن ما ينظر اليه المتفرجون هو
ما تمت عليه التدريبات (البروفات) . ان النتيجة النهائية للكل تحضيرات
الممثل وجهوده الماعدة هى ان يجعل عمله يبدو وكأنه يحدث امام المتفرج
لأول مرة . ولا أعتقد ان أى تعريف للتمثيل أو أى مدرس للتمثيل يختلف
فى هذا .

الا أن الاختلاف فى رأى يأتى حول تعريف **التلقائية** . اذ يعتقد
البعض أن مسئولية الممثل الوحيدة هى أن يفتح نفسه لأى نوع من المشاعر
والاحاسيس التى تتولد أثناء الأداء (وليس فقط ما تمت عليه التدريبات)
وأن يستجيب لها بتلقائية . وحسب التعريفات فان هذا يعنى أن الممثل
يستجيب عن نفسه ، وليس عن الشخصية ، وأن استجاباته قد تختلف
من أداء فى حفلة عن أداء فى أخرى (فى حالة المسرح) ، ومن لحظة الى
اعادة تصوير لنفس اللقطة (كما فى حالة السينما) .

وقد تسأل : « ولماذا يختلف الأداء ؟ » . اننا نتعامل مع نفس الكائن
الحى ، ليس كذلك ؟ حسنا ، الإجابة هى : « لا ، نحن لا نتعامل مع
نفس الكائن الحى » . ان الطريقة التى تستجيب بها لى حافز أو مؤثر
معين عند لحظة معينة من حياتك ليست فقط تأدية وظيفة أو عمل من
أعمال جسمك حسب ما انت عليه كشخص فى مجموعه . انما هى أيضا
تأدية عمل لما قد حدث لك فى اللحظات الأخيرة ، لأنك تتأثر من لحظة
الى أخرى بمؤثرات جديدة . وعلى هذا فان الطريقة التى تستجيب بها
لأى مؤثر معين قد تختلف بين لحظة وأخرى .

ولكن أكثر تحديدا . لنفرض أنك تؤدى مشهدا فى فيلم وانك قد
انتهيت من تصوير اللقطة الرئيسية . وانك نمت جيدا الليلة الماضية
وأحسست عندما استيقظت فى الصباح أنك فى حالة جيدة . ووصلت الى
الاستديو وكان كل من قابله لطيفا معك . واتجهت الى قسم الماكياج
حيث تناولت قنجانا متقنا من القهوة وتبادلت حوارا لطيفا مع أخصائى
الماكياج . ثم انتقلت الى مكان التصوير ، حيث عملت وكانك أمير أو

أميرة • ودخل المخرج ومدح عملك في اليوم السابق وكأنك كنت تبهر على سحابة في اللقطة الرئيسية. وبما أنك قد انتهيت من اللقطة الرئيسية فإن المخرج ومدير التصوير وباقي أفراد الطاقم يبدؤون في الإعداد للقطتك القريبة •

وبينما يحدث هذا يدخل مدير أعمالك ليخبرك بأن الجزء الباقي من دورك قد تم اختصاره إلى النصف لأن الممثل النجم قد طالب نفسه بجمل الحوار التي كانت مخصصة لك ! لم تعد بطبيعة الحال تشعر بنفس الإحساس الذي كنت تشعر به قبل أن يصل مدير أعمالك وينقل لك هذا الخبر الرهيب •

والآن عليك أن تؤدي لقطتك القريبة • هل يمكنك أن تستجيب تلقائيا ؟ لا يمكنك ذلك بطبيعة الحال ، لأن الطريقة التي ستستجيب بها لأي مؤثر ، وأنت تشعر بالمضايقة كما هو حالك في هذه اللحظة ، ستختلف اختلافا كبيرا عن الطريقة التي استجبت بها لنفس المؤثر في اللقطة الرئيسية • إن ما يسمى برد الفعل التلقائي سوف يختلف تماما في كلتا الحالتين وكلا وضعي التصوير ، وسوف يكون تركيب (مونتاج) المشهد مستحيلا ، ويكون كلا الأذنين لا يرتبط بالدور حقيقة •

والنقطة التي أحاول أن أوضحها بهذا المثال ، هي أن التلقائية لا تعني تلقائيتك أنت ، بل تعني تلقائية الشخصية • وعلى هذا ولكي يكون سلوكك تلقائيا وصحيحا عن صلح فيما يتعلق بالأداء ، فيلزم أن تكون كل تحضيراتك بحيث تمتثل بكل ما يتطلبه الدور وتحس بكل ما يتطلبه الدور وتستجيب للمؤثرات حسب ما يتطلبه الدور - وليس كما قد تستجيب أنت شخصا • ويعني هذا أن تستجيب بطريقة تم الوصول إليها في الظروف المبكرة من الحياة التي تؤديها ، إلى جانب كل الحقائق والأحوال التي نص عليها السيناريو من قبل •

وبناء على هذا ، فالتلقائية لا تكون صادقة ولا حقيقية ، إلا إذا كنت قد انغمست بالكامل في الدور • ويعني هذا أنه توجد بعض أجزاء منك عليك أن تضعها جانبا في سلة بحيث لا تتدخل في أداك •

ويمكنني أن أسمح صرخات الاستنكار من بعض الممثلين • ولكنهم مخطئون ، وما عليهم إلا أن يستمروا في صراخهم • لأن الحقيقة هي أن الشخصية هي التي تعيش على الشاشة وليس الممثل • وبقدر ما يجب على الممثل أن ينقل نفسه إلى الدور ، بقدر ما يجب عليه أن يتذكر دائما أن النتيجة النهائية لمزج نفسه مع الدور هي خلق نفس جديدة ، أي الشخصية • وعندما تصبح نجما كبيرا فمن الممكن أن تتم كتابة كل شيء بحيث تتفق مع كيف تحس أنت وكيف تتصرف أنت بصفة عامة • وحتى في تلك المرحلة ، يجب أن تكون استجاباتك ملائمة ومنسجمة مع الحياة التي يشكها الدور ، وليست حياتك أنت •

القسم الثاني

العمل الذي يتطلبه الدور

لا يوجد ما تزيد أهميته بالنسبة للممثل عن الاستعداد للدور والتخصيص له ، إلا بضعة أشياء قليلة . إن قراءة وإعادة قراءة السيناريو لتطوير فهم المادة في مجموعها أمر حيوي . إن قراءة وإعادة قراءة السيناريو لتحديد كيف يرتبط الدور بالمعنى العام الذي يقصده المؤلف أمر حيوي أيضا . ولا يمكن أن تعتمد الطريقة التي تختار بها اقتراكك من الدور عندئذ على مجرد ذوقك الخاص في التمثيل وكيف تريد أن تبدو أمام المتفرجين . فلا بد أن تبني اختيارك العام على أساس ما يريد المؤلف أن يقوله . ويمكن للممثل أن يدمر قطعة جيدة تماما من المادة المقدمة إذا ما أدى الدور بطريقة تؤثر على صلاحية هذه المادة . لقد حدث هذا عدة مرات عندما أصر النجوم على أداء الأدوار بطريقتهم ، بدلا مما كان يهدف إليه المؤلف والمخرج . وإذا تخصصت جيدا ما يقوله الآخرون عنك في السيناريو ، فإنك ستعرف القدر الكثير عن نفسك وعن كيف تؤثر في العالم المحيط بك ، كما ستكتسب بعض البصيرة في علاقاتك مع هؤلاء الآخرين . وإذا فحصت ما تتضمنه الكلمات التي ستقفوه بها ومعانيها ، بدلا من الكلمات نفسها ، فسوف تبدأ في الحصول على فكرة صحيحة عن نفسك في هذا الدور . إن ما تفعله له نفس أهمية ما تقوله ، لأن الفعل يكشف للمخرج أكثر بكثير مما تكشف عنه أي كلمات . وإذا ما فحصت بعناية كيف تستجيب جسديا للمؤثر الذي يتم تقديمه ، فسوف تبدأ في تجميع كثير من التبصر داخل تكوين دورك .

والسؤال الهام جدا الذي يجب أن تقوله لنفسك دائما : « لماذا أقول أو أفعل أنا هذا الشيء » في هذه اللحظة بالذات ؟ ولماذا لم يتم هذا منذ ساعة مضت أو منذ دقيقتين من الحوار من قبل أو بعد ثلاث دفعات من الحوار من الآن ؟ ما هو الحافز أو المؤثر المعين الذي جعل هذا يحدث في هذه اللحظة ؟ » وعندما تفحص استجاباتك في ضوء هذا التفهم فإنك ستبدأ في أن تمسك بالخيط الصحيحة للحظة تلو الأخرى التي تحافظ على بقاء الشخص ، الذي عليك أن تتقصصه بأكمله ، مترابطا وناضجا

• بالحياة •

ان الاستجابات لا تحدث اعتباطا ، أو لأن المؤلف قد كتب تلك الكلمات • ان الاستجابة تحدث فقط عندما تتوفر الظروف والمؤثر بحيث تكون الاستجابة حتمية في تلك اللحظة • ويتضمن هذا الجملة التي تقولها والنظرة التي تلقيها ، أو الجزء من الحركة التي تؤديها •

تأكد من أنك قد فحصت جيدا الحافز أو المؤثر الذي يسبب هذه الاستجابة المعينة • ان التدريب على الجملة تلو الأخرى والمشروح في فصل ١٣ ، حيوي لمثل هذا الفحص ، وخاصة للمبتدئين • (انه يصلح أيضا كتدريب للمحترفين ، لتذكيرهم بأن هناك نسيجا يربط بين المؤثر والاستجابة لا يتضح لهم أحيانا) •

ان الاستعداد الذي يسبق الأداء مباشرة هو اجراء أكثر أهمية وصعوبة للممثل السينمائي عنه للممثل المسرحي • وبمجرد أن تنتهي من استعدادك العام (كما تم وصفه في بداية هذا الفصل) فإن أدائك على المسرح يمنحك فرصة التدريبات الطويلة وقدرًا كبيرًا من وقت الاستعداد قبل أن ترتفع الستار ، والتي يليها تتابع في الأداء • أما في السينما فالوضع مختلف تمامًا • ان المشاهد يتم تصويرها في متتابعات قصيرة ، وغالبًا ما تكون في غير ترتيبها النهائي ، وعلى الممثل أن يبحث عن الطرق التي يمد بها نفسه ليصل الى المستويات الجسدية والحسية والعاطفية في فترة قصيرة جدًا من الزمن • لن تتوفر لك ساعة كاملة قبل كل لقطة لكي تضع خلالها الماكياج وأن تتحرك في زيك الخاص بالدور وتلمس مكملات المنظر (الأكسسوارات) وما الى ذلك • وهناك مرات لن تتوفر لك سوى بضع ثوان أو دقائق بين كل وضع للتصوير والذي يليه ، وكل تركيز تحاول أن تحصل عليه سوف يتم اعتراضه من الاحتياجات الفنية لطاغم التنفيذ وتحركاتهم ، وكذا لسائر الإداريين الموجودين في مكان التصوير • وعلى هذا الأساس فمن الضروري أن تبحث بنفسك عن تلك الأدوات التي تولد الاستجابات السريعة والكاملة من داخلك •

والإيقاع أداة هامة • ومن الواضح أن كل أدواتك الأخرى يجب أن تكون متاحة وأن يتم استخدامها • أما إذا أخفقت جميعها ، فإن الشيء الوحيد الذي له الأهمية القصوى في كل الحالات هو أن تتحرك داخل الإيقاع التي تتطلبه حالتك الحسية والعاطفية في لقطة التصوير القادمة • وإذا عرفت ما هو المستوى العاطفي عند بدء اللقطة ، فيلزم أن تعرف أيضا ما هو المستوى الإيقاعي المطلوب ، فكلًا المستويين يسيران جنبًا الى جنب (انظر فصل ١٤) • وإذا حصلت على نصف دقيقة فقط من الاستعداد بأن خلوت في مكان التصوير بالإيقاع المطلوب أو بأن تتعامل مع إحدى مكملات المنظر بالإيقاع المطلوب ، فأنك ستساعد على توليد العاطفة الضرورية وتؤسسها الى أن يصل الوقت المفروض أن يقول فيه المخرج : « حركة »

Action ويمكنك بهذه الطريقة أن تكون قادراً على أن تصل إلى مستوى مناسب من النشاط الداخلى مثل مستوى النشاط الجسدى ، حتى ولو كانت اللقطة تبدأ عند لحظة ذروة المشهد ، كما تكون هي الحال عندما يختار المخرج إعادات تفصيلية معينة .

يجب أن تبحث بكل جد عن الأدوات التى تستخدمك ، كما يجب أن تدرك دائماً أن اللقطة تبدأ عندما يقول المخرج « حركة » - فلا تتوفر لديك هنا خمس دقائق من عرض الفصل الأول قبل أن تندمج فى الأمور ، كما هو الحال فى المسرح .

لقد كانت إحدى الممثلات الشهيرات تتبع أسلوباً ممتازاً فى الاستعداد والتخضير . كانت تدرس اللقطة السابقة مباشرة للقطعة التى عليها الدور فى التصوير ، بحيث تعرف تماماً أين كانت عندما سجلتها آلة التصوير آخر مرة . وبفحص اللقطة أو اللقطات السابقة من حيث التأثير عليها ، فإنها كانت تعرف تماماً أين تبدأ فى بداية اللقطة الجديدة . وإذا كانت الإعادة تبدأ من أى مكان آخر غير بداية اللقطة فإنها كانت تضيف تكراراً سريعاً خاصاً بها للحظات التى تسبق بداية اللقطة مباشرة . وكانت بهذا تقدر على أن ترفع نفسها إلى المستوى المطلوب بحيث يتدفق أداؤها الكامل فى خط مستمر ، بما يتضمنه من ارتفاع وهبوط مناسبين . وبذا تصبح كل لحظة فى المستوى العاطفى السليم . ويصبح كل تجسيد جزءاً من سلسلة منطقية من التجسييدات المرتبطة عاطفياً وجسدياً وحسياً بطريقة سليمة .

وخلال استعدادك لأى دور ، تجنب اغراء أن تؤدي الحالة النفسية للمادة جميعها وكل مدلولات الشخصية طوال الوقت . نجد مثلاً أن روميو ، على جميع المستويات والمصاير ، شخصية مأساوية (تراجيديية) ذو حساسية عظيمة وعمق عاطفى هائل . وإذا كانت الحالة النفسية للمأساة سيتم تقديمها طوال الوقت ، فإن المرح المكتوب لبداية « روميو وجولييت » سوف يختفى ، ولن تجد المسرحية مكاناً تتجه إليه .

خطط دورك على أساس من لحظة إلى لحظة ، مع التأكد من أن كل لحظة وكل اختيار قد تم انتقاؤها بعناية بحيث أنه عندما يضاف كل هذا مما يشكل صورة كاملة . وبكلمات أخرى ، ابن منزلك بطوبة واحدة فى كل مرة ، فلا يمكنك أن تبني المنزل كله بكل الطوب فى مرة واحدة ، ولا يجب أن تحاول ذلك . أن شكل المنزل ، والقيمة الحقيقية للمنزل ، لا يمكن أن يتضح إلا عندما يتم وضع كل أنواع المواد المستخدمة فى مكانها بعناية ، كل فى وقته المناسب ، وفى مكانه المناسب .

وينطبق نفس الشيء على بناء الدور الذى ستمثله . كل لحظة لها إسهامها فى الشكل الكامل . وهذا الشكل الكامل لا يلزم أن يتم أداؤه طوال الوقت ، أنه سيظهر بوضوح للمتفرجين عندما ينتهى الأداء كله .

أما إذا حاولت أن تمثل كل المدلولات في وقت واحد ، فإن النتيجة ستكون مربكة وكثيرة .

اقرأ السيناريو بعناية . إنهم ما يريد المؤلف أن يقوله ، ثم افحص الشخصيات المختلفة لترى كيف ترتبط جميعها بالفكرة وكيف تساعد هذه الشخصيات على توضيح هذه الفكرة . وبفرض أن المادة الأصلية مكتوبة جيدا فإنك ستقدر على أن تميز هذه العناصر بتمتعي السهولة .

والآن افحص دورك بصفة خاصة . كيف يمكن لأدائك أن يوضح أفكار المؤلف ؟ ولنفرض أن التمثيلية عبارة عن تمثيلية ضد الحرب ، وأن المؤلف يضع كل اللوم على العسكريين . وأنت تؤدي دور ضابط مسئول . فإذا اخترت أن تؤدي الدور بصفـة وريحة ، فهل أنت تحقق بذلك هدف المؤلف ؟ قد يكون ذلك محتلا - ولكن من المحتمل أيضا أن يكون ما أراده المؤلف فعلا هو أن يجعل كل ضابط يبدو مذتبا من خلال شخصيته ، ولقد نزعنا أنت هذه البسمة منه . وربما يكون اختيارك لهذه الطريقة من الاقتراب من الدور معتبدا على كيف تريد أنت أن يراك المتفرجون ، وليس على كيف يكون من الضرورة أن تجعل المادة المكتوبة مؤثرة .

لقد حدث في عدة حالات أن قام نجوم رئيسيون بتفسير القصة والسيناريو بتحويل الشخصيات الى احتياجاتهم الشخصية هم ، مشوهين المادة الأصلية بذلك بحيث لا يمكن التعرف عليها . وفي مثل هذه الحالة ، لا بد أن تفشل الأفلام .

ابحث عن الشكل البنائي للسيناريو . إن المادة الأصلية ترتفع وتنخفض ، والمشاهد تؤدي الى الذروة ثم تقل في كثافتها . ابحث عن هذه القوى المحركة ، وإذا لم تكن واضحة لك بسهولة ، ابحث أكثر عمقا ، أو حاول أن تضيف هذا الى المادة من خلال أدائك . وإذا امكنت ذلك فإن المشاهد ستكون أكثر إثارة للاهتمام ، وسيعترف كل من المؤلف والمخرج بفضلك .

ومنذ فترة ما ، ظهر كارل مالدين في مدرسة التمثيل كمتحدث زائر . وروى قصة عن نفسه توضح لماذا يضعه الممثلون والمخرجون وكذلك المتفرجون في مكانة عالية كممثل . كان قد تعاقد على أداء دور وكانت هناك علة أسبوع قبل أن يبدأ التصوير . وكماذته التي يتبعها ، قرأ كثيرا من الكتب والمقالات التي ترتبط بهنة الشخصية التي سيؤديها ، وأضفى الساعة تلو الأخرى وهو يفكر في الشخص وخلفيته واحتياجاته وما الى ذلك . وفي صباح أحد الأيام دخل كارل مالدين حديقته وبدأ يتجول بين النباتات الحضره . وفجأة ، تيقن أن هذا ليس تصرفه العادي على الإطلاق ، حيث انه لا يرتبط من قريب أو بعيد بموضوع رعاية الحديقة ، ومضت فترة وهو لا يجد تفسيراً لوجوده أصلا في ذلك المكان . ثم جاءه التفسير عندما فطن الى أن الشخصية التي كان عليه أن يؤديها كانت من ذلك النوع

من الرجال الذين يتمتعون بالتجول بين نباتات حدائقهم • انه اندماجه مع الشخصية وانهماكه فيها هو الذى جعله يسلك بشكل لا يمت له ، بل يمت للشخصية التى كان عليه أن يؤديها ، **والتي أصبحت عندئذ شخصيته هو** • هذا النوع من بذل غاية الجهد والعناية فى الاستعداد والتضخيم هو الذى يؤدى بالممثل الى هدفه المطلوب فى النهاية ، وهو أن ينغمس فى الدور بحيث تصبح كل ردود الأفعال التلقائية نتيجة لتلقائية الدور وليس مجرد تلقائية الممثل نفسه •

كيف أمثل شخصية أكرهها ؟ هذا السؤال كثيرا ما يتردد داخل الفصول الدراسية • وفى إحدى الدورات كان اثنان من طلبتي يؤديان مشهدا ، وكان أحد الممثلين لا يقدم أى احساس بالواقع فى عمله • وقدمت له عددا من التوجيهات ، ولكنها لم تنجح جميعها • وكنت لسبب خفى غير قادر على أن اكتشف مصدر الصعوبة • وعندما دعمت فجأة متذمرا بكلمات مثل : « هذا الشخص بغيض حقيقه » عندئذ وعندئذ فقط أضاء المصباح داخل رأسى • انه كان يكره الشخصية ، وكان بالتالى غير قادر على تبرير أى شيء يفعله •

من البديهي انه لا يمكنك أن تحرف الوقائع فيما يتعلق بالدور الذى تمثله ، أثناء تمثيلك له • لا يمكنك أن تدين نفسك (وانت بالذات !) وتتوقع أن تفعل وتقول أشياء بطريقة مقنعة • ان الشخصية هنا لا تكره نفسها : لقد كان هتلر مؤمنا بما كان يفعله ، كما كان ويتشاور الثالث مؤمنا بما كان يفعله ، وكانت لوكريسيا بورجيا أيضا مؤمنة بما كانت تفعله • ولم يكن أى منهم يكره نفسه عندما كان يفعل ذلك •

واذا توقعت من المتفرجين أن يوقفوا مؤقتا انكارهم لهذا الأمر ، فعليك انت أن تفعل ذلك أولا : يجب أن تصدق من تكون أنت • عليك أن تجد أسبابا مقبولة تفسر لماذا أنت تفعل الأشياء التى تفعلها ولماذا تقول الأشياء التى تقولها ، أسبابا تقبلها لأنها صحيحة ومعقولة • والقاعدة اذا هى أن تقبل من تكون وترتاح الى من تكون ، وعندئذ فقط يمكنك أن تبدأ فى أن تكون مقنعا وأن تكون لك أبعاد •

وكيف يمكنك أن تفعل ذلك ؟ ابحث عن الأشياء التى ترتاح اليها شخصيتك والتى تحبها والتى تتعاطف معها أو على الأقل تفهمها • (كل شخص لابد أن يرنو الى هدف ايجابى ما) • لابد من وجود أشياء ترتاح اليها هذه الشخصية مما يمكنك كشخص أن ترتاح اليها أيضا • ولابد من وجود أشياء لا ترتاح اليها هذه الشخصية مما يمكنك كشخص ألا ترتاح اليها أيضا • وسيساعدك العثور على الأشياء المشتركة بينكما على أن تفهم هذه الشخصية • ان **الفهم** هو الخطوة الأولى نحو القبول • وعندما تقبل أنت هذه الشخصية ، يمكنك عندئذ أن تعتقد فى أهدافها وأساليبها ، وبالتالي تمثيلها باقتناع •

الحقائق والظروف

لقد تحدثت عن التمثيل من لحظة الى لحظة ، وليس عن محاولة تمثيل مشهد ككل . لقد تحدثت عن التمثيل من نفسك ، وليس من شخصية تخيلية . من المهم أن تتذكر أن المؤلف قد أرسى حقائق وظروف معينة عليك أن تفهمها وأن تستغلها أثناء استعدادك للتمثيل من لحظة الى أخرى ، واستعدادك لكي تبرز ما في وسعك ، حيث ان تلك الحقائق والظروف هي التي تحدد أين أنت عند أي لحظة معينة عاطفيا وفكريا وحسيا وجسديا . لا يمكن تجاهل هذه الحقائق والظروف .

ففي « هاملت » مثلا ، هل يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن والد هاملت قد مات منذ فترة وجيزة وأن هاملت يشك في أن شخصا قد قتله ؟ هل يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن شكلا من الأشباح قد ظهر له عند حاجز الشرفة في المشهد الأول ؟ هل يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن الجو بارد عند حاجز الشرفة ؟ وأن هاملت يحب أمه ؟ وأن هاملت يكره زوج أمه ؟ ان مدى استجابتك ، عندما تؤدي دور هاملت ، الى أي حافز أو مؤثر معين تحدده هذه الحقائق والظروف بطريقة هامة جدا .

ولنأخذ موقفا يعود فيه شاب وشابة من شهر العسل في الليلة السابقة لبدء هذا المشهد . اننا في السابعة صباحا . انهما يجبان أحدهما الآخر الى أقصى مدى ، وكانت ليلتهما السابقة ليلة علاقة جنسية رائعة . والآن عل الشباب أن يسود الى عمله .

المشهد

هو

صباح الخير .

هي

صباح الخير .

هو

كيف تشعرين ؟

هي

رائع •

هو

أنا متأكد •

هي

ماذا تريد لافطارك ؟

هو

أى شيء •

هي

سأعد لك بعض البيض المقلى المزوج •

هو

حسنًا •

هي

هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟

هو

مضطر لذلك •

هي

أوه •

هو

هل تريدنى منى أن أبقى بالمنزل ؟

هي

الامر لك •

هو

لا يمكننى •

هي

كما سبق ان قلت - الامر لك •

ولناخذ الآن نفس المشهد ولكن بحقائق وظروف جديدة • انهما
متزوجان • ولقد عاد الزوج الى منزله فى الرابعة والنصف صباحا ،
مما يدل بوضوح على أن له علاقة بأخرى • لقد تشاحن الزوجان بشدة ،
وانتهى الأمر بالزوج بأن نام على الكنبه • ولقد استيقظا الآن ، وعليه
أن يذهب الى عمله •

المشهد

هو

صباح الخير •

هي

صباح الخير •

هو

كيف تشعرين ؟

هي

رائع .

هو

أنا متأكد .

هي

ماذا تريد لأفطارك ؟

هو

أى شئ .

هي

سأعد لك بعض البيض المقلى المزوج .

هو

حسنًا .

هي

هل أنت ذاهب الى عمك هذا الصباح ؟

هو

مضطر لذلك .

هي

أوه .

هو

هل تريدني متى أن أبقى بالمنزل ؟

هي

الأمسر لك .

هو

لا يمكننى .

هي

كما سبق أن قلت - الأمر لك .

انه مشهد مختلف تماما . الى درجة انه عندما حاولت تنفيذ هذا المشهد فى الفصل الدراسى ، أصر أحد الطلبة على أن الحوار كان مختلفا . ولم يكن كذلك . الا أن الظروف وواء الحوار هي التى صبغته بحيث بدا المشهد وكأنه يتكون من جمل حوار مختلفة .
يجب دراسة كل مشهد بعناية للبحث عن الحقائق والظروف التى ينص عليها والتى يتضمنها . ويلزم بعد ذلك استيعابها وأن تصبم جزءا من الممثل ، بحيث تكتسب استجاباته صفات تلك العناصر الأساسية .

وإذا لم تكن مقتنعا بهذا حتى الآن ، ما عليك الا أن تمثل المشهد
بمجموعة ثالثة من الحقائق والظروف : لقد عرف الرجل والمرأة بعد ظهر
الأمس فقط أن الرجل مريض بداء سوف يقضى عليه حتما .

المشهد

هو

صباح الخير .

هي

صباح الخير .

هو

كيف تشعرين ؟

هي

رائع .

هو

أنا متأكد .

هي

ماذا تريد لافطارك ؟

هو

أى شيء .

هي

ساعدك بعض البيض المقل المزوج .

هو

حسنًا .

هي

هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟

هو

مضطر لذلك .

هي

أوه .

هو

هل تريدين منى أن أبقى بالنزل ؟

هي

الأمرك .

هو

لا يمكننى .

هي

كما سبق أن قلت - الأمر لك .

التمثيل

- هل أصبح المشهد مختلفاً ؟ بطبيعة الحال .
- ان جملة واجدة مثل : « هل أنت ذاهب الى عملك هذا الصباح ؟ » قد تكون دعوة الى ممارسة الجنس ، وقد تكون تحدياً غاضباً ، وقد تكون مقصية بالحنان بحثاً عن طريقة لمساعدة شخص يحترق . ان ما يضمه الحوار من تضمينات هو المهم ، وليس الحوار نفسه .
- حاول تقديم الحوار نفسه في حالات الحقائق والظروف الآتية :
- ١ - هو شخص وحيد في شقته . وتدخل هي . هو لم يرها من قبل وليس لديه أى فكرة عن تكون هي .
 - ٢ - هو في الفراش مع امرأة ما . وهي زوجته تدخل عندما يبدأ المشهد .
 - ٣ - هو أمضى ليلته في شقة هي . وهو لا يجد طعم أسنانه الآن ، ولا يريد ان تعرف هي أن أسنانه زائفة .
- حاول تنفيذ نفس التمرين بمشهد آخر :

هي

ما هو الوقت الآن ؟

هو

لا زال الوقت مبكراً .

هي

هذا هو ما تأمله انت .

هو

الست كذلك ؟

هي

اننى احاول الا افكر فيه .

هو

فلنتظاهر باننا ما زلنا في ليلة الأمس .

هي

لقد كنا في عالم آخر في ليلة الأمس .

هو

هناك بقعة على قميصي .

هي

أرسله الى دار الفسيل .

هو

لقد فعلت ذلك . ولم يتمكنوا من ازالتها .

هي

ليس للمقصان الأولوية في هذا الوقت بالذات .

هو

هذا أمر مؤكد • ما هو الوقت الآن ؟

هي

لا زال الوقت مبكرا •

ولتطبق على الحوار الماضى المجموعات الآتية من الظروف المختلفة :

١ - هو فى طريقه لمغادرة المدينة لفترة غير محدودة ليلتحق بعمل جديد •

وهى لن تلحق به ما لم يتمكن هو من ان يجد لهما منزلا جديدا •

٢ - هى ستغادر المدينة فى رحلة طويلة الى أوروبا ، كجزء من مهام عملها •

٣ - هى ستغادر المدينة فى رحلة طويلة الى أوروبا ، كجزء من مهام عملها ،

وسيصاحبها رئيسها المستهتر •

٤ - هى على وشك أن تنتقل الى المستشفى لكى يتم استئصال جزء من

ثديها •

٥ - هو وهى على وشك أن يفادرا مسكنهما فى طريقهما الى المحكمة ،

ليحضرا محاكمة ابنهما الأكبر المتهم فى جريمة قتل •

٦ - نفذ المشهد برجلين بدلا من رجل وامرأة • ويمكنك أن تعد مجموعة

الظروف كما تشاء • واليك مشهد حوار « محايد » آخر :

هو

أى مفرش تريد منى أن أستخمنه ؟

هى

المفرش الجديد •

هو

مع القطع الفضية الحقيقية ؟

هى

ألا تعتقد أنه يجب علينا ذلك ؟

هو

لا أعرف لهذا سببا •

هى

اننى أفضل ذلك •

هو

حسنا ، اذا كنت تفضلين ...

هى

وضع أيضا الكؤوس ذات الحافة الفضية للنبية •

هو

ولماذا لا تتناول بعض الشيمانيا ؟

هى

بدأت فى فهم المقصود •



وربما كما من الأفضل أن أرتدى ملابس السهرة .



مممم لا ، قد يكون فى هذا قدر صغير من المبالغة .

قد تكون الظروف كما يلى :

- ١ - انها مناسبة أول احتفال سنوى بزواج قائم على حب حقيقى وافر .
- ٢ - سيحضر أحد السماسرة مشتريا غنيا مهتما بشراء مسكن الزوجين
بسرعة مرتفع الى حد مذهل .
- ٣ - قد تم فصل هو من عمله قبل هذا مباشرة .
- ٤ - ان هو وهى قد اتفقا على الطلاق .
- ٥ - قد اتفقا توا على الطلاق ، بينما رئيسه فى العمل الذى يؤمن
بالاستقرار العائلى ، سيحضر للمشاء ويصحبته زوجته .
- ٦ - هى قد حصلت توا على ترقية فى عملها ، بحيث أصبحت الآن أعلى
منه قدرا وتتقاضى مرتبا أكبر من مرتبه .

ستجد أنه يمكنك ببعض التعديلات الصغيرة ، أن تستخدم أى
مجموعة من الظروف مع أى من المشاهد .

هل يبدو هذا وكأنه افراط فى التوضيح وافرط فى التبسيط ؟
ومع ذلك فهناك ممثلون يجهلون بعض الحقائق والظروف الهامة جدا .
وهناك بعض المدرسين ، صدق أو لا تصدق ، يدرسون أنه لا أهمية للحقائق
والظروف ، وأن الممثل ما عليه الا أن يعمل وفق أحاسيسه الشخصية عند
أى لحظة معينة .

احفظ الدور - وليس الحوار

ان الكابوس المتكرر الذى يواجه الممثل هو انه سوف يجد نفسه ذات يوم فى مواجهة المتفرجين - أو أمام آلة التصوير - ويسمع كلمة بداية الحوار ولكنه لن يتذكر ما سوف يقوله . لقد كانت أختي تمثل فى مسرحية بأحدى المدارس العليا ، وكان هذا امتدادا لخبرتها المسرحية الطويلة . ومع هذا - وبالرغم من انها قد احتفلت أخيرا بعيد ميلادها الستين - فأنها مازالت تعاني من نفس الكابوس المتكرر وهو انها سوف تنسى جمل حوارها .

وهناك نكتة قديمة مشهورة عن الحفظ عن ظهر قلب ، ساذكرها هنا لأنها تساعد على توضيح خطورة مجرد حفظ جمل الحوار دون أى ارتباط بالمؤثرات والشخصية وما الى ذلك .

وتروى النكتة أن ثلاثة من الرجال المسنين الذين لم يحصلوا على عمل لمدة سنوات تم التعاقد معهم على أن يشتركوا فى مسرحية فى موسم صيفي . ولما كانت المهلة أمامهم لكى يحفظوا أدوارهم تقل عن أسبوع فقد حشوا رؤوسهم بأقصى ما يمكن من الكلمات حتى حانت ليلة الافتتاح . وفى تلك الليلة مر كل شيء بسلام حتى منتصف الفصل الثالث ، حين توقف فجأة كل الحوار . وألقى اليهم مدير المسرح ، الذى كان يقوم بمهمة الملقن أيضا ، الجملة التالية ، ولكنهم تجاهلوا . وعاد أحد المسنين الثلاثة الى الوراء بعدة جمل حوار والتقط المشهد من هنا ، واعاد تمثيله حتى هذه النقطة نفسها - وساد الصمت مرة أخرى . وألقى اليهم مدير المسرح مرة أخرى جملة الحوار هائجا ، وعاد رجل آخر منهم الى الوراء بعدة جمل حوار وأعاد المشهد الى نفس النقطة ، ثم توقف الجميع . ودخل مدير المسرح داخل فراغ المدفأة وهمس بالجملة التالية فى أذن الممثل الثالث المسن ، الذى كان يستند الى حافة المدفأة وقتئذ . فنظر ذلك الممثل الى مدير المسرح مواجهة وقال : « نحن نعرف الجملة ، يا للجنة ، ولكننا لا نعرف من منا عليه أن يقولها ؟ » .

ان حفظ جمل الحوار هو أبسط الاجراءات اذا أردت أن تبدأ بـ « حفظ

الحوار » • يجب في الواقع ألا « تحفظ الحوار » • ان الكلمات في حد ذاتها ليست مهمة ، ان ما يجعل هذه الكلمات تحدث هو ما له أهمية • وإذا حفظ الحوار فانك تستجيب لكلمة البداية بدلا من أن تستجيب للحافظ أو المؤثر • وستكون النتيجة السيئة لهذا انك سوف تحفظ سلسلة من الكلمات ستفتقدها عندما تصل الى مسامعك كلمات البداية ، وستفتقد هذه الكلمات الارتباط والعمق •

دعني أكرر هنا : الكلمات في حد ذاتها ليست مهمة ، ان ما يجعل هذه الكلمات تحدث هو ما له معنى • وعلى هذا الأساس ، اذا ارتبط الممثل كما ينبغي بالمؤثر الذي يسبب رد فعل كلامي (سواء كان هذا المؤثر ما يقوله شخص ما أو يفعله شخص ما أو حالة الجو أو ألم في الأسنان أو عاطفة ما أو فكرة) ويكون مدركا للأهمية الفعلية لهذا المؤثر بالنسبة له ، ويستجيب الى ما يتضمنه من نتائج ، فان رد الفعل الكلامي سوف لا يمكن تجنب حدوثه •

ومن المؤكد أن هناك قدرا قليلا من الخطورة في نسيان جمل الحوار اذا تعلمت عن طريق حواسك ما يربط بين المؤثرات وما يتولد عنها من استجابات • وكذلك اذا ما أعددت نفسك بحيث تستجيب للمؤثرات بدلا من كلمات البداية ، فانك ستكون أكثر تفتحاً واستقبالا لما يفعله الممثل الآخر وما يقوله على السواء ، وستكون أكثر تجاوبا مع كل الانشادات والتغنيات في جمل حوارك ، وستكون مدركا أيضا للتجسيديات الدقيقة التي ستكشف عما يقصده حقيقة من وراء هذه الجمل •

ان ما يعنيه أي شخص عندما يتكلم اليانا هو ما له أهمية ، وليس الكلمات التي يقولها • فمثلا ، اذا نظر شخص الى عينيك نظرة عميقة وقال : « أنا أحبك » ، فان هذا يولد عدة مشاعر • ولن تتساوى مشاعرك حول هذه الكلمات اذا كان هذا الشخص يقولها وهو يوجه نظره الى شخص آخر أو وهو ينظر الى ساعته • فكر أيضا في التنوعات المتعددة لنفس هذه الكلمات في حالات الغضب أو السخرية أو عدم الثقة وما الى ذلك • وبكلمات أخرى ، اذا كنت متفتحاً لكل المؤثرات التي تصل اليك عند لحظة معينة فانك ستستوعبها ، وستؤثر فيك ، وستبدو استجاباتك وخاصة استجاباتك الكلامية ، دون أي صعوبة • ومن الواضح انه اذا كنت قلقا على جمل حوارك وتفكر في جملتك التالية ، فانك تكون قد استبعدت قدرتك على استقبال المؤثرات ، وسيكون أداؤك مسطحا وخاليا من أي خيال ، وما هو أسوأ أنك لن تستجيب حقيقة للممثل الآخر • وفي نهاية الأمر ، فان الأداء الجيد يكمن في أنماط المؤثر/الاستجابة لدى الممثل الذي يؤدي الدور •

ونجد في السينما أن آلية الاستجابة لا تحصل على نفس الفرصة لكي تؤدي عملها مثلما هو الحال في المسرح • قد تؤدي مشهدا مع ممثل

في لقطة رئيسية ويسير كل شيء على أحسن ما يرام • ثم تأتي اللقطات القريبة في نفس المشهد والممثل الآخر غير موجود ، وقد يقرأ جمل حواره المشرف على السيناريو أو المخرج • عليك في هذه الحالة أن تستجيب لما كان الممثل يفعل في اللقطة الرئيسية وفي لقطاته القريبة ، إذا كانت لقطاته القريبة قد تم تصويرها قبل لقطاتك • ولا يمكنك أن تستجيب لما كنت تمنى منه أن يفعل أو لما تذكر بغير وضوح مما فعله • يجب أن تستحضر إداؤه بالضبط ، وليس هذا أمرا سهلا •

وفي حالة ما إذا كانت هناك أسئلة عن مدى ضرورة كل هذا ، يكفي أن اذكرك انه عندما يجتمع مركب الفيلم (المونتير) مع المخرج والمنتج لكي يضموا أجزاء الفيلم مع بعضها ، فإن المتفرجين سيشاهدون الممثل الآخر وهو يقول جمل حواره ويفعل بعض الأشياء ، ثم سيشاهدونك وانت تستجيب لهذا • وإذا لم تكن استجاباتك سليمة لكل ما قاله وفعله الممثل الآخر ، فإني لن تبدو أمامهم كممثل جيد •

إننا نؤدي تمرينا معينا في فصول اعداد ممثل السينما يبين بكل وضوح ما أتحدث عنه هنا • كما يوضح الطريقة المناسبة لحفظ الدور • « انني أستخدم تعبير « حفظ الدور » بدلا من « حفظ الحوار » لأنه لا يجب عليك أن تحاول أن تحفظ جمل الحوار فقط ، فهذا الحوار مرتبط بالدور ، الذي يتضمن الشخص كله والمؤثرات وأهمية المؤثرات وجمل الحوار (•

انني أختار ١٥ أو ٢٠ جملة حوار من مشهد ما وأدون كلا منها على بطاقة منفصلة • (وسأشير إلى الشخصيتين بـ هو و هي) • وأعطى هو كل جمل حوار ، كل جملة منها في بطاقة منفصلة تتضمن أيضا تعليمات الاخراج الهامة ، وأعطى هي كل بطاقتها • وقد يكون الممثلان قد قرأا المادة المكتوبة الكاملة مرة أو مرتين أو لم يقرأها على الإطلاق ، ويمكن للتمرين أن يصلح في كلتا الحالتين •

وإذا لم يكن الممثلان ملينين بالمادة المكتوبة والشخصيتين ، يمكن أن يجاز كل ذلك لهما بحيث يعرفان الخطوط الرئيسية لمن هما ، وما هي العلاقة بينهما ، وما هي احتياجات كل من الشخصيتين • وينظر الممثل الأول - ولنفرض انه هو - الى بطاقته الأولى ، والتي قد تتكون من مجرد توجيهات اخراج • ولنفرض انها تذكر : « يقترب هو من باب الشقة وينظر اليه برهة ثم يبدأ في قرع الباب ثم يقرر ألا يفعل هذا • وبدلا من ذلك يمد يده ببطء الى مقبض الباب ويديره ولحششته يفتح الباب تماعا • وينظر الى الداخل فيرى الفتاة ويتكلم » •

ثم أطلب من الممثل أن يخمن ما سيقوله الشخص ، وأطلب منه أولا أن يشرح أهمية ما قرأه لتوه وما الذي فعله هذا الشخص • وقد يقول للممثل : « حسنا ، من الواضح ان هذا ليس مسكني ، ما دام هناك بعض

التردد قبل قرع الباب • اننى أعرف أن زوجتى السابقة تعيش هنا •
وبالتالى أفترض أنه لا بأس من أن أدخل الشقة • وما دمت لم أقرع
الباب فأننى أفترض بعض الاندفاع من جانبي ، ولذا فقد أقول « كان من
الواجب عليك أن تحتفظى ببابك مغلقا » •

ثم ينظر الممثل الى جملة حوارهِ ليرى ان كان تخمينه صحيحا • وان
كان الأمر كذلك فقد وضع الممثل اصبعه على بعض صفات الشخصية التى
استخلصها بسهولة ، أما لأنها مماثلة لصفاته هو أو لأنه قد فهمها على
أساس من التفكير • أما اذا كان تخمينه خاطئا ، فقد يكون هذا هو
الأفضل ، لأن الممثل من خلال تخمينه الخاطئ سيصبح مدركا لأن
استجاباته الخاصة به فى تلك اللحظة تختلف عن استجابات الشخصية ،
وبناء على ذلك فهناك جانب منه سوف يعمل ، وهذا الجانب هو الذى يجب
أن يعمل به وهو يؤدى الدور • (هذه الطريقة فى التخلص أولا بأول
تستمر خلال التمرين كله ، بحيث نصل فى النهاية الى نتيجة أن يتخلص
الممثل من هذه الجوانب من نفسه التى لا ترتبط بالدور يستخدم فقط
تلك الجوانب المرتبطة به) •

وبلى ذلك أن يقرأ الممثل جملة الحوار • وفى هذه الحالة تقول الجملة :
« يجب عليك أن تحتفظى ببابك مغلقا • فقد يخطئك شخص ما ويحتفظ
بك كرهينة غالية » •

وتكرر المثلة جملة حوار الممثل كما قالها بالضبط • ومن المهم هنا
الآ تقير من قراءته ، أى انه يجب عليها ألا تحرف من جملته أو تعلق
عليها ، بل تقرأها كما قالها تماما بحيث تكتسب بعض البصيرة فى أهمية
جملة الحوار فيما وراء مجرد الكلمات ، هل هناك تهكم ؟ هل هناك غضب ؟
هل هناك حب ؟ وهى تكرر الجملة بصوت عال ، ثم تقول بصوت عال
أيضا رأيها فى معنى جملة الحوار بالنسبة لها - أى أهمية الجملة
بالنسبة لها • قد تقول المثلة : « لم أره منذ عدة شهور وأنا أحبه •
اننى مبتهجة لوقوفه هناك بل أكاد لا أجد كلاما • وبى حافز لأن أتجه
اليه وأضغ ذراعى حوله وأقبله وأقول شيئا بسيطا جدا مثل
« هالو يا هارى » •

ثم ننظر المثلة الى بطاقتها ونقرأ جملة الحوار المكتوبة عليها • ان
البطاقة تقول : تنظر هي اليه برهة ثم تقول : « سأؤكد فى المرة التالية
من أن الباب لا يفتح أحد الا اذا أردت أنا ذلك » •

ومن الواضح أن المثلة قد أخطأت التخمين • ان الشخصية معادية
للرجل ، وهى غاضبة لأنه لم يرها لمدة طويلة • الدور اذا لامرأة سريعة
التأثر عاطفيا ، من السهل ايلامها وهى حساسة أكثر مما هو حال
المثلة ، ولذا عدلنا من توجيه المثلة الى الدور بطريقة مهمة جدا •
ثم يكرر الممثل جملة حوار المثلة ويعلن عن متضمناتها بصوت عال •

« انها ليست سعيدة لمشاهدتي » انها تحس بالمداء نحوى ولا تحب
 بى . واعتقد اننى أريد أن أحظى بترحيبها فلا بد أن أمدحها قليلا حتى
 تتحسن أحاسيسها نحوى ، ولهذا أعتقد اننى سأقول لها شيئا مثل :
 « انك تبدين رائعة فى هذه البلوزة » وينظر الممثل الى البطاقة ، وتكون
 جملة الحوار : « لقد أردت فقط أن أرى البنت » . لقد أخطأ الممثل اذا
 فى تخمينه ، وهذا أمر جيد ، لأن الشخصية على ما يبدو لا تنوى التوصل
 الى أى تفاهم بعكس الممثل . ان الشخصية علوانية ومعادية وتنقصها
 الكياسة الاجتماعية أو انه لا يريد أن يمارس أى قدر منها ، ربما لى
 لا يبدو ضعيفا . وهكذا مرة أخرى ، نعود لنبدأ من الصفر عند جانب
 مهم جدا من الشخصية يختلف تماما عن مثيله فى شخصية الممثل فى
 الحياة الحقيقية . (تذكر ، كل منا قادر على جميع الأحاسيس والمواقف .
 وما نحن عليه فى الحياة الحقيقية هو نتيجة التكيف ، ولكن يمكننا عن
 طريق التدريب المناسب أن نكتسب أحاسيس ومواقف جديدة) .

وتعيد المثلة جملة حوار الممثل وتوضح ما تضمنته بالنسبة لها :
 « هو ما زال معاديا ، وليس لطيفا » انه لا يريد أن يرانى ولا يشعر نحوى
 بأى حب أو حتى بمجرد الدفء . واعتقد بناء على هذا اننى أريد أن
 أتخلص منه ، وقد أقول شيئا مثل : « اقبل الباب وانت خارج » . ثم
 تنظر المثلة الى جملة الحوار وتقرأها : « الأولاد دائما هم كبش الفداء »
 ومازالين ليست كبش فداء ، انها طفلة » .

ونجد بصفة عامة أن ملاحظات المثلة كانت دقيقة . انها شعرت
 بنقص الدفء وبالمداء ، ولهذا حاجت . ومع أن الكلمات كانت خطأ ،
 الا ان الباعث والمشاعر والأحاسيس كانت صحيحة ، ولهذا كان التخمين
 جيدا .

وأتابع هذا الاجراء خلال ١٥ أو ٢٠ جملة ، وتكون خلال تلك المدة
 قد عدنا الى الصفر فى عدد من الصفات الرئيسية للشخصية ، وتكون فى
 نفس الوقت قد فرقنا بين صفات الشخصية وصفات الممثل . وهكذا
 نصل بسرعة فائقة الى تصور عام ودقيق للور .

والخطوة التالية هى أن تعيد التمرين كله دون اجراءات النطق
 بما تفكر فيه ، وانما نأخذ الوقت اللازم لكى تفكر فى صمت . ينطق
 الممثل جملته ، وتعيدها المثلة كما نطقها ، ثم تمر فترة تفكر فيها المثلة فى
 ذهنها فيما سنسميه هنا **النص الفرعى** ، ثم تنطق المثلة باستجابتها .
 وبكلمات أخرى ، انها تستلم المؤثر ، وتعيده ، وتستوعبه ، وتسمح له
 بأن يؤثر فيها ، ثم تستجيب . وتؤدى ال ١٥ أو ال ٢٠ جملة بهذه الطريقة ،
 ثم نعود ونؤدى التمرين كله بدون اعادة الجملة كما نطقها الشخص
 الآخر ، وانما نعيد النص الفرعى فى صمت بمجرد استلام المؤثر .
 وأخيرا ، نضع جانباً البطاقات التى تم استخدامها حتى الآن

بعد المرة الأولى ، ينظر الممثل الى كل بطاقة عندما يكون مستعدا للكلام حتى ينطق الجملة الصحيحة) . وبدون البطاقات سيبدل الممثلون أنفسهم لجهنم لكي يتمكنوا من خلق المشهد . وفي كل حالة كان المشهد قد تم حفظه بنسبة تتراوح بين ٧٥ و ١٠٠ في المائة دون أن يخصص أى شخص وقتا لحفظ الحوار . والأكثر أهمية من هذا ، أن ما تم حفظه هو التتابع الكامل لكل مؤثر واستيعاب وتأثر واستجابة ، بحيث يبدأ الممثل فى الاستجابة على أساس مرتبط بحالة معينة ، ويقوم فى نفس الوقت بتكييف نفسه لكي يستجيب كما يتطلب الدور . وابتداء من هذه النقطة ، تصبح باقى المادة المكتوبة أكثر سهولة فى فهمها وفى الاستجابة لها . وتصبح النتائج التى نحصل عليها بهذه الطريقة هى حيث يكمن الأداء .

أن الكلمات ليست مهمة . إنما المهم هو ما يتسبب فى أن تقال هذه الكلمات . وينطبق نفس الشيء على أى تجسيد من أى نوع ، وعلى الممثل أن يتأكد من انه قد مر بالاجراءات كلها ، وليس مجرد الاستجابة لاشارة بداية الكلمات .

وقد يحدث المؤثر للاستجابة فى منتصف كلام الشخص الآخر . وعلى هذا قد تبدأ الاستجابة فى الحدث قبل أن ينتهى الشخص الآخر من كلامه . وفى هذه الحالة فإن حاجة الممثل للاستجابة سوف تتسبب فى بعض التجسيد ، حتى وإن كان لن يتكلم حتى يحصل على اشارة البدء - وهو تأخير يجب على الممثل أن يبرره .

فمثلا ، لنفرض أنه خلال المشهد السابق كانت آخر جملة قالتها هى « اقبل الباب وانت خارج » . يجب على أن أدفع لشراء الضروريات والبرد قارسى والغاز سمره مرتفع » . لقد استلم الممثل الحافز عند بداية كلامها ، عندما قالت : « اقبل الباب وانت خارج » ، لأن هذا هو الرفض الذى يستجيب هو له . ولا يهمه سعر الغاز فى الشقة ولا ما اذا كانت تدفع للحصول على الضروريات . وعلى هذا فاستيعابه للحافز « اقبل الباب وانت خارج » وبنائه للاستجابة قد حدث قبل أن تنتهى من كلماتها بعبء . وقد يتناول هو أن يقاطعها ، أو على الأقل هو فى حاجة الى فترة للتفكير لكي يستوعب الحافز بعد أن انتهت هى من كلامها . وبكلمات أخرى ، انه يصبح مستعدا للكلام بمجرد توقفها . وباعتبار لا أفضل أن أستخلصه ، ان هو أصبح قادرا على أن « يلتقط إشارة البدء » .

وأقول اننى لا أفضل أن أستخدم هذا التعبير لأنك لا تلتقط اشارات البدء . . . انك تستجيب للحافز والمؤثر . وإذا كان المشهد مكتوبا بطريقة جيدة وإذا كانت اجراءات استيعابك واستجابتك دقيقة ، فلن تستجد مشاكل فى معدل السرعة أو ما يستدعى أن يصيح المخرج قائلا « التقط اشارة البدء » . ان الايقاع سيكون سليما وأى وقفات ستكون مليئة بالنشاط الداخلى بما يضمن أن تكون فعالة ونشطة بحيث تستحوذ على

اهتمام المتفرجين •

وسوف أكرر ما سبق أن قلته لأنه من المهم أن تتذكر : لا تحفظ جمل الجوار أبداً ، بل احفظ الدور دائماً • وهذا يعني أن تحفظ الشكل الكامل للمؤثر - الاستيعاب - التأثير - الاستجابة • وسوف تتذكر جمل الحوار بكل دقة ، وسوف تذكرها عن ظهر قلب وبطريقة تجعلك لا تنساها • ان التمرين الذي ذكرته هنا رتيب وممل في بدايته ويستهلك وقتاً كثيراً • اننى أعرف ذلك • سوف تمرفه في دقائق معدودة ، ولكن نتائجه تستحق ذلك ، وعندما تتدرب عليه أربعين أو خمسين مرة ، ستجد أن كل الخطوات الدخلة فيه ستتم بسرعة جداً ، وسرعان ما تصبح قادراً على أن تؤدي التمرين كله دون أن تفكر في حقيقة أنك تؤدي تمريناً • وكل الخطوات التي تنحصر بين استلام المؤثر والاستجابة ، سواء كانت استجابة لفظية أو غيرها ، ستتم في لمح البصر • وستكون الانتقالات نظيفة وواضحة للمتفرجين • واضحة لهم ولك من كل جانب ، وسيكون أدائك صادقا تماما • وستكون هناك عدة وقفات ، ولكن لها أهميتها ، وقد تكون هي أكثر اللحظات وضوحاً في كل المشهد •

لنأخذ مشهداً آخر • امرأة شابة تقرر أن تصبح سائقة تاكسي • انها تعرف أن من يقوم بتوزيع العمل لا يوافق على أن تتولى النساء قيادة التاكسيات ، ولكنه تعاقد معها على أية حال لأنها نجحت في أن تجعله يشعر أنها ستتسبب في مشاكل عديدة إذا ما هو رفضها لأنها امرأة • وهي تملن عن وصولها لبدء يوم العمل وتجده واقفا بجوار سيارة قديمة متهالكة • وأول جملة حوار لها هي « صباح الخير » •

انها ليست الشخص الذي يتوق الى مشاهدته • انه كان يفضل ألا يراها على الإطلاق • ويشعر الممثل بأنه يريد أن يقول لها أن تختفى من أمامه • وينظر الى جملة حوارها ، انها « ييه » • ان مشاعره صحيحة • وهي « تسمح » الرفض ، وهو ما كانت تتوقعه • وتفضل المثلة أن تؤنيه • وتراجع جملة حوارها فتجملها « أين سيارتي ؟ » • وحيث انه ليس في ذلك محاولة للتقارب أو للمزاح ، فانها لم تبتعد كثيراً عن هدفها • ان شخصية المرأة هنا تتجنب مشاعرها الحقيقية وتتغذى احتمال أن تبدأ عملها الجديد بمشاحنة •

وسؤالها يذكر الممثل بانها سوف تقود أحد تاكسياته ، وتنام معده • ويرغب في أن يقول لها انه لا توجد تاكسيات ، ولكنه لا يقدر على ذلك ، فقد تعاقد معها • وتراجع جملة حوارها : « هل أنت متأكدة من أنك تريد ذلك ؟ » انه متجه الى هدفه بالضبط •

والمثلة تدرك أحاسيسه بطبيعة الحال • وهي تريد مرة أخرى أن تؤنيه • وتنظر الى جملة حوارها فتجد أن ما عليها أن تقوله هو : « ما هو الخطأ في أن أريد أن أقود تاكسيا ؟ » لقد كانت محقة في تخمينها

حول كيف يجب أن تستجيب .
وهو لا يرتاح إلى سؤالها ، مما يتيح له فرصة لكي يحاول ألا
يشجعها على طلبها مرة أخرى . « انك امرأة ، والمرأة لا تنتمي إلى قيادة
التاكسيات » .

انها ملحوظة معادية ومهينة . وتريد المثلة الآن أن توبخه حقيقة .
ان جملة حوارها هي : « لا ؟ إلى أي شيء ينتمون اذا ؟ » . ان هذه
الجملة نوع من الهجوم ، وهي بهذا متجهة إلى هدفها تماما .
وبضايقته السؤال أكثر من ذي قبل . لقد سألته سؤالا ، ويريد
الممثل أن يخبرها برأيه حقيقة . انه يقرأ : « غي المطبخ » .
وبينما يقول ذلك تعرف المثلة باقى الكلام . ان فيها يريد أن
يشكل الكلمات التي ستخرج منه بعد ذلك مباشرة . وفي واقع الأمر
يحدد السيناريو لها أن تقول كلماتها التالية في نفس الوقت الذي يقول
هو فيه « . وفي الفراش » ان الجملة تضايقها تماما ، وهي تريد أن
تتحدى في هجومها . وتقوم بهذا فعلا . « مايرسون ، أنت متمصب :
هل تربط زوجتك بسلاسل في الموقد ؟ حافية وحاملا ؟ » .
انها تهينه الآن . ويحس الممثل بأنه لا مبرر لكي يتحمل كل هذا
منها ، خاصة وانه لم يكن يريد منها أن تعمل هنا من بداية الأمر . وهو
محق . ويقول لها : « لا داعي للوقاحة . لقد استأجرتك ، ويمكنني أن
أفصلك » .

وتريد المثلة أن تزيد من هجومها عليه . وتفحص جملة حوارها .
« لن تفعل ذلك . اننى بارعة جدا » . وتخطي المثلة في هذه المرة .
ان دورها مكتوب بحيث تملك القيادة هنا بتحويل المناقشة عن طريق
الدعابة . انها نقطة هامة : ان هذه المرأة قادرة على الدعابة .
وهو لا يريد أن يدخل في أى دعابة . انه ما يزال لا يريد لها في
هذا المكان . وجملة هي : « انك بارعة في الحماقة . هذا هو ما تقدرين
عليه . هذه هي سيارتك » . ويشير إلى الكوم المتهاك الذي يقفان
بجواره .

وتريد المثلة الآن أن تستمر في توبيخه ، ولكن نظرا لأنه لا يريد
أن يستمر في المناقشة فانها تريد أن ترد عليه بنكتة وقحة . وتفحص
جملتها ، انها تقول : « أحسن ما بقى من الفضلات ، ها ؟ » كلمات
مناسبة تماما .

لقد فهم المثلان بسرعة ، في المشهد السابق ، من هما وما هي
العلاقة بينهما . ومن السهل عليهما أن يفهما شعور كل منهما نحو الآخر ،
وبماذا يحسان تجاه الظروف المحيطة بهما . والنتيجة أنهما يقدران بدقة
على تخمين ماذا يحدث من لحظة إلى أخرى في المشهد .
أد للتمرين أولا بمشاهد بسيطة ، بمشاهد لا يعتمد فيها تبادل

الحوار على معرفة معينة بمادة الموضوع ، مثل الحوار الطبي المعقد أو الخطب السياسية • وتستجد في النهاية أن أكثر النصوص تعقيدا يستفيد من هذه الطريقة ، وانه بالرغم من أن جمل الحوار لن تكون بنصها الحرفي ، الا أن خطوات الفكر الصحيح موجودة هناك ، والدفع الصحيح موجود هناك ، والأهداف الصحيحة موجودة هناك ، والتجسيد الصحيح موجود هناك • ستعثر على تلك الأجزاء من نفسك التي تؤيد مادة النص ، وستكون قادرا على أن تعمل من « نفسك الجديدة » • ان الأداء في واقع الأمر سيعثر على طريقه الصحيح خلال العمل ، حتى ولو كانت جمل الحوار ليست منصوصة حرفيا • ويتقدم التدريبات (البروفات) ستستقر جمل الحوار في مكانها الصحيح •

هل سيلزمك في إحدى المرات أن تحفظ الحوار دون فهم ؟ طبعاً ، اذا كانت هناك معلومات تقنية معقدة أو خطبة طويلة جداً ، يجب عليك عندئذ أن تجلس وتحفظها • ومرة أخرى ، اذا انقضت حقيقة في الدور وتشبعت به ، فستجد أن هذه المعلومات تحتاج الى بحث من جانبك • وسرعان ما تجد ، لو كنت حقيقة تفكر مثل الشخصية المكتوبة ، أن هذه المعلومات سوف تتوارد من تلقاء نفسها وليس عن طريق الحفظ بدون فهم • والطريق الأخير هو أسوأ طريق ممكن لكي يحفظ الممثل كيف يوضح أفكار المؤلف وعواطفه •

وقلة توضيحية

إذا كان الوقت الذي سأمضيه مع الطالب محدوداً ، فإلى هنا تنتهي المادة التي يمكنني أن أغطيها معه • وإذا كان الطالب قد تعلم أن يصغي بكل حواسه وأن يركز على المشهد تركيزاً كاملاً ، وإذا أمكنه تحرير أدواته العاطفية بحيث يمكنها أن تستجيب بالكامل ، فإنه يكون قد تعلم أهم الأشياء التي يجب أن يعرفها لكي يكون ممثلاً سينمائياً ناجحاً • وإذا كان قد تعلم ، خلال مراحل الدراسة ، أن يثق بنفسه بحيث لا يشعر بأنه مضطرب لكي « يمثل » ، وإنما يسلم نفسه بالكامل إلى المؤثرات التي تصل إليه ، فإنه يكون قد أحرز ما لم يتمكن من إحرازه إلا عدد قليل جداً من الممثلين خلال مراحل علمهم مدى الحياة • والأساليب التقنية التي ناقشناها حتى الآن هي أقوى الطرق تأثيراً وأسرعها للوصول إلى النتائج الضرورية • ان الأداء الذي يعتمد على الأفكار التي عرضناها في الصفحات السابقة سيكون واقعياً ، وسيكتسب الحيوية والطاقة ، وسيكون مؤثراً • وما يأتي بعد هذا هو الأدوات التي تلزم الممثل ، لكي يستخدمها عندما تلزم فقط أي أداة منها • وهناك خطر أن تصبح هذه الأدوات دعام يستند عليها الممثل ، كبدايل للواقع العظيم الذي يعتمد على الاصغاء

البسيط والثقة بالاستجابات . وعندما يحدث هذا ، يفكر الممثل في الأدوات أثناء عمله ، ويكون بذلك قد انتقل خطوة بعيدا عن الظروف المحيطة بالمشهد . وتكون النتيجة عبارة عن تقليل للواقع الذي هو ضروري لوسيلة التعبير الحميمة لآلة التصوير السينمائي .

القسم الثالث

الأدوات

الايقاع والتغير

إذا كان هناك شيء واحد لا يمكن للمتفرجين أن يرفضوا الاستجابة له ، فهو الايقاع والتغير الإيقاعي .

هناك منذ بداية جنود وجودنا على قيد الحياة ، نبض القلب والتغيرات التي تطرأ على إيقاعه حسب تأثرنا بالمواقف والأحاسيس . وبناء على هذا ، فالإيقاع هو أوضح ظاهرة أساسية موجودة تحت تصرفنا ، وهي الأسهل في إدراكها وتمييزها والأقوى في تأثيرها أيضا . ان النبض يسرع عندما نغضب . وهو يبطئ عندما نحزن . وإذا توقعنا ان الرقم التالي الذي سيتم سحبه في اليانصيب سيمنحنا جائزة قدرها مائة ألف دولار ، فإن النبض يسرع . هذا التغير في إيقاع نبضات القلب يصاحب كل استجابة نحس بها نحو أى حافز أو مؤثر له أهمية .

وإذا ما فكرت في الأمر ، فلا بد أنك ستوافق على أنه حتى الأشياء انتهى لا حياة فيها تبدو وكأنها تملك إيقاعا . ان التاج يوحى بإيقاع جليل بطل ، وتوحى الآلة الكاتبة بإيقاع متقطع سريع ، ويوحى المقعد المريح بإيقاع هادئ بطل . ونجد بالمثل أن المواقف توحى بإيقاعات مختلفة . فالمرح والغضب والرعب يوحى كله بإيقاع سريع ، بينما يوحى الحزن بإيقاع بطيء . حتى الأشياء المجردة مثل فصول السنة فإنها تحمل إحساسا بالإيقاع ، فالصيف إيقاعه بطل ، والشتاء إيقاعه سريع . والربيع إيقاعه معتدل .

ولكل شخص منا إيقاعه الأساسي الشخصي . ومن هذا الحد الأساسى يسرع الشخص في حركته أو يبطئ منها ، ويتحدث ببطء أو بسرعة ، ويفكر أبطأ أو أسرع ، حسب الحافز الذى يؤثر فيه وقتئذ .

وفى أغلب الاحتمالات سيتم التعاقد معك على أن تؤدى أدوارا قريبة منك فى أغلب اعتباراتها - فتوزيع الأدوار يتم حسب النوعيات المختلفة - وبالتالي فلن يلزمك أن تغير من إيقاعك الأساسى الشخصى . ان ما يلزمك على أية حال ، هو أن تكون آلتك الجسدية حرة ومستجيبة بالقدر الكافى بحيث تتغير إيقاعيا مع المؤثرات المختلفة التى تصيبها ، لأنه إذا لم يكن

التجسيد الناتج عن مؤثر ما ملائماً لذلك المؤثر ، فانك لن تقنع المتفرجين بأن ما تحس به هو احساس حقيقى .
فمثلا ، اذا ما غضبت فانك تتحرك أسرع وتتحرك فى غضب .
وعندما تحزن فانك تتحرك أبطأ مما تفعل عادة . وعلى هذا فعندما تمثل لا يمكنك أن تتجنب أن تستجيب لكل مؤثر بإيقاع يتناسب مع التأثير المنطقى لهذا المؤثر .

ولقد وجدت أن الممثلين المبتدئين ليست لديهم تلك القدرات على الاستجابة . قد يصبحون فى قمة غضبهم فى مشهد ما ، ولكنهم لن يشعروا من إيقاع سيرهم ، وتكون النتيجة أن يبدو الأداء ممتازا فيما فوق الرقبة ، بينما يدل باقى الجسم على أن الأداء زائف . ويعود السبب الحقيقى فى هذا إلى أن الممثل لم يندمج عاطفيا عن صدق ، أو إلى أن آتته لا تستجيب بحرية .

انك غالبا ما تستجيب إيقاعيا فى الحياة الفعلية ، فتشعر من سرعة حركتك ، أيا كان نوعها ، معتمدا فى ذلك على ما تحس به ، وعلى الطقس وما إلى ذلك . واذا كان هناك تفاوت وتباين بين إيقاع أحاسيس الشخص وإيقاع حركاته ، فيعود هذا الى حقيقة أن هناك صراعا من نوع ما : قد لا يريد الشخص مثلا أن يفصح (أو لا يمكنه أن يفصح) عن غضبه . وبناء على ذلك فانه يحاول أن يتجنب أن يفعل ما يمليه عليه جسمه أن يفعله ، أى أن يتحرك بسرعة . ونتيجة هذا النوع من الصراع هو التوتر ، الذى يتسبب فى تغيرات جسدية أخرى تظهر لعين المتفرج الحساس .
وعليك عندما تمثل ، اذا كان هذا النوع من التحكم والصراع جزءا أصليا من الدور الذى تؤديه ، أن توضح هذا الصراع من خلال بعض التغيرات الجسدية أو الإيقاعية أو كليهما . قد يتسبب هذا التوتر فى أن تغير فى طريقة مسكك لفنجان القهوة أو للسيجارة . وقد يتسبب فى اعاقبة حركة معينة أو قطعها : لابد أن يحدث شئ يمكن للمتفرج أن يميزه ، وسيعرف عندئذ انك غاضب ، ولكنك تتحكم فى غضبك . ونجد بناء على هذا أن حقيقة أن إيقاعك لم يتغير فى حد ذاته وفقا للمؤثرات ، توضح هذا الصراع .

ان تغيير الإيقاع هو مجرد أحد عدة احتمالات للتجسيد ، ولكنه قد يكون اقواها أثرا . اذا كنت تسير ، ثم فجأة لا تفعل شيئا أكثر من مجرد أن تغير من سرعة خطوتك ، فإن أى مراقب سيعتقد انك قد تأثرت بمؤثر أو حافظ ما ، أى أن شيئا ما قد حدث . ويتعبريات جسدية بحتة ، اذا كنت تسير مسرعا ثم تبطئ خطوتين ثم تعود إلى سرعتك ثانية ، فلا بد أن يستنتج المتفرجون أن هناك شككا أو التباسا فيما تفعله ، لانهم يصلون إلى استنتاجاتهم بناء على تغيرات الإيقاع . (مثلا ، ان فترة السكون تغير فى الإيقاع) .

وأجد ، لأسباب لا يمكننى أن أفهمها أبداً ، أنه من الصعب جدا اقتناع الممثل الشاب بأهمية الايقاع وخصوصيته المتميزة كأحد الأدوات التى يستخدمها أى ممثل . واقترح عليكم أن تراقبوا الناس جيدا وأن نروا بأنفسكم كيف أن ايقاعانهم الأساسية تكشف عن شخصياتهم ، وكيف أن تغيرات الايقاع تكشف عن أشياء عن شخص ما حتى ولو كنت لا تعرف الشخص الذى تراقبه . وليس من الصعب عليك أن تخمن طبيعة الحوار الذى يدور حول مائدة بعيدة عنك فى أحد المطاعم إذا أمكنك أن تفحص تغيرات الايقاع فى الأشخاص المشتركين فى الحوار ، دون أن تسمعهم . واحدى الوسائل المضمونة لكى تجعل المتفرجين يعرفون أنك قد تأثرت بأحد المؤثرات ، هى أن تتوقف عن حركة ما . ولنفرض أنك تغسلين الأطباق وأن زوجك قد تأخر ثلاث ساعات عن موعد عودته . وبينما أنت تغسلين الأطباق تسمع صوت فتح باب المسكن . إذا توقفت عن غسيل الطبق مجرد نصف ثانية ثم عدت مرة أخرى الى غسيله فإن المتفرجين سيعرفون أنك سمعت صوت الباب وأن لهذا أهميته . وإذا لم تتوقفى عن غسيل الطبق فسيعتقد المتفرجون أنك لم تستمعى لصوت فتح الباب أو أن الأمر لا يهمك .

تذكر هذا ، ان التغيير هو الأكثر وضوحا بالنسبة للمتفرجين . ان التغيير الايقاعى يتضح لهم فورا وبجلاء . والتغيير الصوتى واضح بطبيعة الحال ، والتغيير فى اتجاه تركيزك المرئى واضح أيضا . وإذا كنت تغسلين الأطباق ويتم فتح الباب ، فتتجهين ناحية الباب وتنتظرين ، فان التغيير فى التركيز بالإضافة الى التغيير فى ايقاع غسيل الأطباق سيبين للمتفرجين أن فتح الباب له أهميته .

وعلى الممثل البار ، أثناء تادية دوره ، أن يتأكد من أن الفرصة سالحة له لكى يدير رأسه ويغير الاتجاه الذى ينظر فيه اذا حدث ، أو قيل ، شىء له أهمية فعلا . فمثلا ، الممثل الذى ينظر الى خارج النافذة أثناء تادية مشهد مع ممثل آخر ، سوف يعطى تركيزا كبيرا للكلمات « لقد آن الأوان لكى نتحدث معا » عندما يقال له ، بمجرد استدراجه واتجاهه بنظره الى الممثل الآخر قبل أن يستجيب . ان الممثل الذكى يعرف متى قيل شىء هام ، فيمنع نفسه الفرصة لكى يغير تركيزه المرئى عندما يحصل على هذا الحافز . ان الممثل القدير يفعل ذلك دون ادراك استخدامه لتلك الوسيلة . ان قدراته قد تطورت بحيث أن هذه الأشياء تحدث من تلقاء نفسها .

ومن المهم أن يتذكر مخرج الفيلم هذا ، لأن أهم لقطات الفيلم ، كما ذكرت من قبل ، هى لقطات المستمع ورد فعله ، أكثر مما هو الحال مع لقطات المتحدث . وإذا تمكن المخرج من أن يقطع الى لقطتك القريبة عندما تستدير ، فسوف يحصل المخرج على لحظة أكثر إثارة دراميا . أما بالنسبة لك كممثل ، فمن المهم أن تتذكر أن هذه هى إحدى الوسائل التى يمكنك

بواسطتها أن توضح اللحظة الهامة للمتفرجين ، وهذه هي قبل أي اعتبار
مهمتك الرئيسية كممثل : أن توضح . بحيث يمكنك أن تنقل الأفكار
والأحاسيس الى المتفرجين •

انني استخدم هنا كلمة توضيح بمعناها العام ، وليس فقط بمعناها
اللفظي • الإيماء ، رفع الحاجب ، التوقف ، تغيير الإيقاع – كل هذه
الاشياء توضح الأفكار والأحاسيس – وعلى هذا عندما استخدم هذه
الكلمة فانني أشير الى أي شيء يجعل ما تمر به أنت واضحاً للمتفرجين •

كان اثنان من تلاميذي يمدان مشهداً من « شاي وحنان » حيث
تعنف الزوجة زوجها المدرس لسوء معاملته لصبي حساس • وتقول له
انها رغبتم في الليلة السابقة أن تساعد الصبي على أن يثبت لنفسه انه
رجل ، ثم تنهى المشهد بأن تخبر زوجها بأنها ستتركه •

من الواضح أن المرأة في بداية المشهد كانت مضطربة من أعماقها •
الا أن الممثلة أظهرت قدراً قليلاً من هذا الاضطراب في المشهد • واقتربت
عليها أن تبدأ استعدادها بأن تسير بسرعة حول المنطقة التي اختارها
كمكان للتمثيل ، ويمكنها بعد أن تفعل ذلك لفترة ما ، أن تبدأ المشهد •
وفعلت ذلك بالضبط • وبعد أن تحركت بسرعة وبغضب لعدة
لحظات بدأ لونها في التغير تدريجياً • وبدأت التمثيل عقب ذلك مباشرة ،
محتفظة بحركتها طوال الوقت حتى لم تعد قادرة على أن تكبح التناقض
الهائل للعاطفة والأحاسيس التي بدأت تتولد كلما تقدم المشهد • وكانت
هذه بطبيعة الحال هي الحالة العاطفية الصحيحة التي يجب أن تكون
عندها • لقد ساعدت هذه الحيلة البسيطة للتحرك في إيقاع العاطفة على
توليد العاطفة نفسها •

لقد اندمشت الممثلة نفسها لما قد حدث ، وعرفت انها قد تعلمت عدة
دروس مهمة جداً من وراء ذلك • فمن المهم أن يكون النشاط العاطفي
الداخلي والإيقاع في ذروة مناسبة عند بدء المشهد • ان إحدى الوسائل
التي تساعد على الوصول الى المستوى العاطفي هي التجهيز بإيقاع يناسب
تلك العاطفة • يمكنك أن تعمل من الجسد الى العاطفة – من الخارج الى
الداخل – لكن يجب أن يكون الصديق الداخلي والأحاسيس الداخلي حقيقيين
الى أقصى حد •

واحد التمارين التي أطبقها مع المبتدئين لكي أشرح لهم أثر الإيقاع
على السلوك ، هو أن أختار اثنين منهما وأقول لهما : « انتما شخصان لهما
إيقاع داخلي بطيء » • ثم نحاول بعد ذلك أن نجد ماذا يعني هذا فيما
يتعلق بكيف يستجيب الشخصان وكيف يتحركان • وتكون نتيجة هذه
الناقشة متماثلة دائماً • ان الشخصين يتحركان ببطء ولا يستجيبان
بسرعة على المستوى الفكري أو العاطفي لأى مؤثر ، مهما كانت أهمية هذا
المؤثر • ثم أقدم للتلاميذ تطويراً مرتجلاً على هذا ، حيث يعود الزوج من

عمله الى منزله ليخبر زوجته الحامل بأنه عشر على امرأة أخرى وأنه سيتركها .

ومادام الزوج والزوجة يتصفان بالإيقاع الشخصى البطيء ، فإن استجابة الزوجة غالبا ما تكون « حسنا ، اننى لم أكن سعيدة بهذا الزواج على أية حال ، ولا مانع عندي » . (غالبا ما ترحب المثلة بهذا الحل لأنه لا يتطلب منها الا القليل على كل المستويات) .

ثم أخبر الزوجة انها امرأة إيقاعها سريع . ويعيد هذا تحديد شخصيتها ، انها متفجرة سريعة التأثر عاطفيا ، سريعة فى تفكيرها ، سريعة فى حركتها . والآن عندما يعود زوجها البطيء الحركة البطيء النهر الى المنزل فإن المشهد يختلف تماما . ان الزوجة ستثور عادة وتكيل له الاتهامات ، بينما يحاول الزوج يهدوء ويطء أن يهدى من ثورتها .

وعندما نؤدى المشهد مرة ثالثة مع تغيير إيقاع الزوج بحيث يكون هو أيضا سريعا ، فإن الاثنين يقدمان لنا مشهدا مختلفا تماما ، غالبا ما يكون معركة مثيرة للاهتمام بين غريبتين . ويظل أساس الارتجال كما هو ، وما يتغير هو الإيقاع الأساسى للشخصيتين . الا أن هذين الإيقاعين الأساسيين يرتبطان بالاستجابات العاطفية والحسية والجسدية الى حد تفسير الطبيعة الكاملة لحياة الشخصيتين . هنا هو تصوير بسيط لأداة متوغلة بعمق .

وما يشير الاهتمام أيضا أن العناصر الإيقاعية لدى أى مثل تؤثر فى الممثلين الآخرين . انهم يستجيبون ، وغالبا ما تزداد حدة الصراع عندما تكون الإيقاعات المتنوعة والتغيرات فى هذه الإيقاعات جزءا من المشهد .

ولنر معا ما يحدث فى المشهد التالى :

المكان هو حجرة مكتب فى مسكن عائلة من الطبقة المتوسطة . يوجد مكتب ومقعد يفصلان أن هذه الحجرة قد تكون مكتب رب البيت . نسبح بابا يفتح خارج المكان . فيصيح :

هو

لقد علت ، يا بيتى !

يفتح الباب ويدخل هو الى الحجرة . خطواته نشطة ويبدو عليه احساس واضح بالمرح .

هو يدندن نغمة وهو يعبر الحجرة الى المكتب ، ملوحا بمضرب تنس خيالى أثناء سيره . ويتوقف هو ثم يؤدى عدة ضربات بمضربه الخيالى وكأنه يستعيد اللحظات الهامة فى المباراة التى فاز بها لتوه . وعند هذه اللحظة تدخل هى الحجرة .

وهى مرحلة أيضا . تدخل بسرعة ثم تتوقف عندما تراه يستعيد ضربات مباراته .

هي
ثم يكن جيمي كونيوز ليفكر على ان يتصمدي لهذه الضربة
الاحيرة !
يستدير هو نحوها .

هو
انت محفة . ولا ليستر أيضا . لقد سببت له ارتباكاً .
ويتحرك هو نحوها ، ويمنحها قبلة سعيدة ، ثم يتجه الى المكتب ، ويبدأ
هو في فحص خطابات البريد .
اين الاولاد ؟

هي
تومي في اجتماع الجماعة الصغيرة ، وميرديث في درس
البياليه .

هو
انهما يتمتعان بحياتهما بالكامل ، اليس كذلك ؟
ويتوقف هو فجأة . ويحلق هو في خطاب في يده ، ثم يتحرك ببطء
نحو المقعد ويجلس .
(كل من الشخصين حتى الآن يتحرك ببراعة . وإيقاعهما مرتفع .
على الجانب السريع منسجماً مع الروح العالية . الآن حدثت صدمة
ل هو من الخطاب الذي في يده . وتغير مزاجه ، وبالتالي إيقاعه . كان
مريماً ، وأصبح الآن أبطأ) .
وتلاحظ هي التغيير الذي حدث له .

هي
ما الخطأ ؟
(وتخطر هي خطوة متردة تجاهه لاهتمامها بامرء . ولكن إيقاعها
أبطأ الآن أيضاً ، وهي تنتظر الاجابة على سؤالها . وادراكها بأن هناك
مشكلة يجعل قلبها يسرع في ضرباته ، ولكن يمكنها أن تتحكم في ذلك ،
وتتحرك ببطء تجاهه لتفادي أى احساس بالذعر . وسوف نرى هذا
الصراع بين الإيقاع الداخلى والإيقاع الخارجى يفصح عن نفسه في صيغة
ما من التوتر في جسمها) .

هو
لا شيء .
هي
من فضلك يا جيم . هناك شيء في الخطاب .
هو
انه لا شيء .

هي

متضايقه

انت دائما تتصرف هكذا معي ! دعني أعرف ماذا يضايقتك

ولو مرة واحدة ، هل ستفعل ذلك ، من فضلك ؟

(ولأنها متضايقته ولم تعد تتحكم في أحاسيسها ، فيجب أن يكون
إيقاعها أسرع مرة أخرى . وعندما تتحرك تجاهه سترى أن إيقاعها فعلا
قد تغير) .

هو

متضايق أيضا .

ليس هذا أمرا يهمك ! دعني الأمر !

(كلا الايقاعين مرتفع الآن) .

هي

لا ! أريد أن أعرف ما هي هذا الخطاب !

هو

ليس فيه ما يتعلق بك !

هي

كل ما يؤثر عليك يتعلق بي ! انني زوجتك !

ينظر هو اليها لمدة طويلة . ثم يخفض رأسه .

(لقد مر بمرحلة انتقال . انتهى الى أن يخبرها . ويقلقه هذا القرار ،
ويجعله حزينا . وكان خفض رأسه بطيئا . كما يبطيء في كلامه قليلا) .

هو

انه من شخص ما - في السجن .

ونجلى هي ، وقد صدمها الخبر .

(وسوف يبطيء إيقاعها الآن بسبب الصدمة التي صاحبت تصريحه)

هي

في السجن ؟ من ؟

ويتردد هو

.. جيم ؟ من ؟

هو

زوجتي الأولى .

هي

ماذا ؟

هو

زوجتي الأولى .

هي

أي زوجة أولى ؟

هو

لم اذكر لك ذلك من قبل • لم اعتقد أن هذا ضرورى •
لا - كنت أخشى أن اذكر لك ذلك عندما تزوجنا ، ولم
يكن يبدو لى أن الوقت مناسب لذلك •

هى

لقد تزوجت من قبل ولم تخبرنى قط بذلك ؟

هو

اننى آسف •

تنهض هى غاضبة ، وتذرع الحجرة ذهابا وإيابا •
(وفى غضبها الآن ، يرتفع ايقاعها مرة أخرى • ولانه يدرك
ما سيحدث بعد ذلك ، يرتفع ايقاعه أيضا ويسرع نبضه ، كما هو متوقع
فى مثل هذه الظروف • ولكنه يريد أن يبدو مسيطرا على نفسه ، فيقاوم
الاندفاع الى الايقاع السريع ويبدو عليه انه يحتفظ بهدوئه لفترة • هذا
الصراع - الاندفاع نحو الايقاع السريع والسيطرة عليه - يولد داخله
توترا ، يمكن للمتفرجين أن يلحظوه فى حركاته أو فى طريقة كلامه
أو فى كليهما) •

هى

آسف ؟ تقول لى انك كنت متزوجا من قبل وكل ما يمكنك
أن تقوله الآن هو انك آسف ؟

هو

ما الذى يمكننى أن أقوله غير هذا ؟ لقد انقضى على ذلك
١٥ سنة •

هى

كان من حقى أن أعرف !

هو

نعم • وكنت أنا من الغباء بحيث لم أخبرك منذ البداية •

هى

اشكرك ! على الأقل أنت تعترف بهذا القدر !

هناك توقف بينما تكافح هى كى تستعيد هدوءها ، وهو فى انتظار
بقية العاصفة • وبعد لحظة ، تأخذ هى نفسا عميقا وتتجه نحوه • وتتكلم
ببطء •

(قد تتكلم هى ببطء ، ولكن قلبها ينبض بسرعة كبيرة • لدينسا
مرة أخرى صراع بين الايقاع الداخلى والايقاع الخارجى ، وسوف نرى
أن هذا الصراع سيفصح عن نفسه فى صيغة ما • قد يكون فى صيغة
اطباق قبضة اليد أو تثبيت الرأس بكل شدة أو ما الى ذلك - ولكننا
سنرى ان كانت المثلثة مهمة بالأمر فعلا) •

هى

ولماذا هي في السجن ؟

هو

انها تقول ان السبب سرقة مسلحة • وتقول ان شاهدة
ما قد تعرفت عليها خطأ •

هي

ولماذا تكتب لك ؟

هو

ليس لديها احد سواى •

هي

هكذا • وماذا تريد هي ؟

هو

نوقف لفترة •

انها فى حاجة لشخص ما يدفع عنها الكفالة •
ونحدد فيه هي •

هي

كم المبلغ ؟

هو

٢٥ ألف دولار •

وينهار هذوها • وتلتف حول نفسها وتبتعد •
(انها تتحرك الآن وفق ايقاع نبضها الداخلى • انها تتحرك أسرع وبفضب
- لأن هذا هو ما تحس به) •

هي

لا •

هو

أنا آسف • لا بد أن أساعدها •

هي

لا •

هو

يفقد السيطرة •

لا بد لي !

(لئلا فقد سيطرته الآن ، وأصبح إيقاعه أسرع لأنه يتبع إيقاعه
الداخلى دون أى ضبط أو تحفظ • وسوف يسرع فى حركته وهو يتجه
نحوها) •

هو

(يستمر)

استمعى لي • لقد وعنتى خلال دراستى للحقوق • كانت

تتولى كل شيء حتى حصلت على أول عمل لي • وهي الآن
في حاجة الي ، ولا بد أن أساعدها •

وهي تقبل هذا •

(وبهذا القبول ، سوف تشعر هي بالهدوء • وربما تكون الكلمة الأنسب
هي التسليم بالأمر الواقع • وفي كلتا الحالتين فإن إيقاعها سيبطئ •
وسوف يلحظ هو هذا ، وسوف يبطئ إيقاعه نتيجة لذلك) •

هي

انلقنا •

توقف لفترة •

سؤال واحد •

هو

نعم ؟

هي

هل كنت •• تلتقي بها ؟

هو

لم أشاهده منذ اليوم الذي تركتني فيه •

وتخفّض هي من رأسها وتتحرك اليه • ويتعانقان •

(كلاهما هادئ الآن نسبيا • وسيكون إيقاعهما أبطأ بناء على هذا
وهما يتحركان ، كما سيكون حوارهما أبطأ كذلك) •

في هذا المشهد قوى محرّكة أكثر مما في سواء • انك تلحظ أن
هناك عدة تغييرات إيقاعية سببتها المواقف التي يحس بها الشخصان •
كما ترى أيضا انه كلما تغير إيقاع احدهما يلحظ الآخر ذلك • ويدعو
هذا الى رد فعل من الشخص الثاني لأن التغيير في الإيقاع ، كما سبق أن
ذكرت ، هو أحد أوضح الطرق في نقل الأفكار أو المواقف الى المراقب •
ونجد في هذه الحالة أن كلا من الممثل الآخر والمتفرج قد تأثر بالتغيرات
المديلة التي حدثت في المشهد •

لاحظ الناس حولك • وجرب ان كان يمكنك أن تحصل على فكرة
عما يحسون به من إيقاع حركاتهم • اعتقد انك سوف تدرك بسرعة كم
ترتبط المواقف بالإيقاع الجسدي ارتباطا وثيقا •

القوى المحركة

يتضمن كل مشهد جيد (ويسرى هذا بطبيعة الحال على كل سيناريو سينمائي جيد أو نص تليفزيوني جيد) بعض التغيير أو القوى المحركة • ونجد في أغلب الحالات أن هناك شيئاً مختلفاً في نهاية المشهد عما كان عليه الحال في بدايته ، والا فما الداعي لكتابة هذا المشهد وتمثيله • وأفضل المشاهد هي تلك التي يحدث فيها ارتفاع أو انخفاض في الطاقة العاطفية – بعض الحركة تجاه الذروة أو ابتعاداً عنها • ان أغلب المشاهد لا تعمل اذا ما ظل مستوى العاطفة ومستوى الطاقة فيها كما هما ، دون أى تغيير •

ان التغيير يولد القوى المحركة • وليس من الصحيح دائماً • أنه يلزم لكل مشهد أن يصل الى قمة درامية : ان العرض والتوضيح ضروريان ، وهناك قطعاً بعض اللحظات في حياة الشخصيات يكونون فيها في حالة تأمل أو حالة اكتئاب أو على مستوى عاطفي عال خلال مشهد قصير من بدايته الى نهايته • ومع ذلك تحدث تغييرات أخرى خلال المشهد تكسيه احساساً بالحركة • وإذا أمكنك أن تجد أى تحول في الموقف أو في الأساسيس بحيث أنك لم تعد نفس الشخص ولم تعد في نفس الحالة عندما ينتهى المشهد مثل ما كنت عليه عندما بدأ ، فانك تكون قد وجدت قوة محرركة • وفي بعض الحالات يكون على الممثل أن يختار • وما دام لك حق الاختيار فمن الأفضل لك أن تبحث عن التحولات والتغييرات داخل المشهد مهما كانت دقيقة ، لأن هذه التحولات والتغييرات تستحوذ على اهتمام المتفرجين وتجعلهم يتأثرون بها • كما انها تكسب المادة المتوفرة لديك احساساً بالحركة والدفع •

افحص أى سيناريو جيد ، ستجد أن الشخصيات في نهاية المادة المتوفرة لديك قد اختلفت جوهرياً عما كانت عليه في البداية • ان الشخصيات لديها قوى محرركة ، مثلما هو الحال مع المشهد أو المسرحية • يجب أن تبحث عن القوى المحركة داخل الدور حتى يمكنك أن تقدم للمتفرجين كل الأبعاد وإثارة الاهتمام والتشويق التي يمكن أن

تضعيها على عملك • ابحث عن التغيرات •• ابحث عن الحوافز التي يمكن أن تبعث على التغيير • ويمجرد أن تجدها ، لا تتكاسل ، بالرغم من أن أسهل شيء تفعله هو أن تبقى على وتيرة واحدة لأن ذلك يتطلب منك أقل طاقة ممكنة • كرس جهودك للبحث عن الأشياء التي تتطلب منك عملا أكثر ، كرس جهودك لانتقاء ردود الأفعال التي تسبب تغييرا في موقفك وفي أحاسيسك وفي تفكيرك • ولتذكر دائما ، أن التغيير يولد لنا القوى المحركة ، وأن القوى المحركة تولد لنا الدراما •

وأنا متأكد أنه يمكنني عند هذه النقطة أن أسمع أصواتا تصيح : لا ، لا ، لا ، انه الصراع الذي يولد الدراما ! « ولن أختلف مع هذا •• ان الصراع هو المحرك الأول في الدراما • ولكن الصراع قد يكون دقيقا جدا كما قد يكون كبيرا جدا ونشطا • انه الصراع وحده لا يمكنه أن يمدد لثروة مؤثرة ما لم يكن كل من له ارتباط بالموضوع - الممثل والمخرج والكاتب - مدركا لأن القوى المحركة هي جزء أساسي من الصراع • ان للصراع بداية وتطورا وله (غالبا) نتيجة • وعلى هذا ، فهو جزء من القوى المحركة • ان الصراع الذي يبقى على مستوى واحد سرعان ما يصبح مملا بعد فترة قصيرة •

ولنفرض أن حافزا يتسبب في تغيير ما بداخلك • ان هذا التحول وحده قد يصحبه احساس بالدراما • كما أن الصراع الداخلي بطبيعة الحال قد يؤثر دراميا مثل الصراع الخارجي ، بشرط أن يكون هذا الصراع الداخلي حقيقيا وأن يكون الممثل قد جسده بحيث يدرك المتفرجون انه يحدث •

ومن الصحيح أيضا أنه قد توجد دراما بدون صراع- ولكي يكون المشهد الغرامي دراميا لا يحتاج العاشقان لأن ينعما بالغرام وهما غاضبان، أو لأن يختلفا على كيف يقومان بهذه المهمة ؟ لا اعتقد هذا • ولكن المشهد الغرامي سيكون أوقع دراميا اذا حدثت تغيرات في شدته ، وفي القوة المحركة له ، في اتجاه أو آخر •

ولاكرر ما سبق أن ذكرته : ابحث كلما أمكنك عن التغيير ، سواء كان تغييرا في التجسيد ، أو تغييرا في أدائك الأساسي للدور ، أو تغييرا في طريقة تفكيرك • ابحث عن هذا التغيير وعن كل احتمالات التغيير وضمئها في أدائك •

كنت أتابع ، منذ فترة ليست بعيدة ، إحدى حلقات مسلسل تليفزيوني كنت مرتبطا به ضمن عمل في شركة اى • بي • سي • وفي هذه الحلقة كان على موزع المخدرات المتخفي أن يشارك أحد زعماء شبكة التوزيع • ولم يكن هذا الموزع المتخفي في حاجة الى شريك ، لأنه كان يعمل وحده دائما • وكانت الحلقة تتعرض لمقاومته للعمل مع شريك لأنه كان يحاول جاهدا أن يصل الى الزعيم الأكبر لهذه الشبكة •

لقد جاء هذا الدور المثير أقل تأثيرا مما كان يجب أن يكون عليه ، لأن الممثل اختار أن يؤدي (أو هكذا قاده المخرج ، لا أعرف بالضبط) بعدا واحدا من أبعاد الشخصية ، وهو قوة الأداء . وفي غياب القليل من المرح والقليل من الحفة والتغيير المناسب في مستويات قوة الأداء حسب كل حافز ، نتج عن هذا أن كل ما في هذا الجزء عبر عن نفس المستوى من رد الفعل الذي أظهره الممثل ، مقلما لنا أداء على مستوى عال منتظم ، بحيث أن اللحظات التي تمنى شيئا حقيقيا لم تتج لها الفرصة لكي تبرز بصفة خاصة . وكانت النتيجة النهائية أداء على مستوى واحد ، لم يكن شيئا بالضرورة ، ولكن كان من الممكن أن يكون جيدا ورائعا ، وإن كان هذا لم يحدث .

تأكد دائما من أن إقناعك وقواك المحركة التي تنتهي اليك . فغالبا ما يحدث أن يجز الممثل القوى كل من حوله ليدور في مداره ، بحيث يفقد كل من معه في المشهد صفاتهم الشخصية . إن هذا الخطر موجود دائما . لا تدع أى نجم يسيطر عليك ، حافظ على إقناعك أنت ، وعلى شخصيتك أنت . وهكذا تكون مشاهدك أكثر قوة وأداؤك أكثر تعبيراً .

القصد أو الحاجة •• الهدف •• البحث على الحركة

نحن نتحرك من لحظة الى لحظة في الحياة ، من قصد الى قصد •
(لقد وجدت في فصول الدراسة أن المثل يصل الى نتائج أفضل وأسرع
إذا ما فكر في القصد أولا على أنه حاجة ملحة) • اننا نشرع في عملنا
لكي نحقق شيئا ثم ننتقل الى شيء آخر • قد يكون قصدنا أن نشد رباط
الحذاء ونعقده ، ثم قد يكون أن نفهم لماذا يصرخ الطفل ، ثم أن نسترضي
هذا الطفل ونلاطفه ، وهكذا •

وتجد بنفس الطريقة أن كل شخصية تؤديها لها قصد رئيسي في
حياتها ولها عدد من المقاصد الأقل في الأهمية تنقله من لحظة الى لحظة ،
حتى تنقله في النهاية الى تحقيق قصده الرئيسي • (وغالبا ما تستخدم
اصطلاحات « الحدث » و « الهدف » و « يؤدي الحدث » • و « الحدث »
و « الهدف » يعنيان نفس ما يعنيه « القصد » أو « النية » في استخدامي
لها هنا) •

ولنأخذ مثلا واضحا • يكاد يكون لكل منا هدف أساسي متماثل :
وهو أن يجد راحة البال • الا أن ما يؤدي الى راحة البال يختلف باختلاف
الأشخاص • ولنفرض انه بالنسبة لي أن أمتلك مليوناً من الدولارات •
(من المهم دائما أن تنتقي هدفا له قوى محركة حتى تزيد من الدفع
للشخصية وللشاهد • عليك أن تستخدم دائما صيغة أن يكون الهدف
« أن تفعل شيئا ») • ولكن « أن أمتلك مليوناً من الدولارات » أمر عام
جدا ، ويلزمني أن أقسمه الى أشياء محددة يمكنني أن أؤديها على أساس
« من لحظة الى لحظة » •

هناك عدة طرق يمكنني أن اسلكها لكي أحصل على هذا المليون •
قد يكون قصدي أن أسطو على بنك في لاس فيجاس ، وقد يكون أن أبدأ
عملا مثل رجال الأعمال ، وقد يكون أن أتزوج مليونيرة •
ولنفرض أن قصدي هو الأخير من بين هؤلاء • ولكي أتزوج مليونيرة ،
يلزمني أولا أن ألتقي بها ، وهكذا أوجه عددا من أحداث حياتي لكي ألتقي
بمليونيرة • وعندما ألتقي بها تصبح مشكلتي أن أجعلها تتزوجني ، وبذا

يصبح هدفي أن أفوز بها • ولكي أفعل هذا يلزمني أن أختار نية أن أتلقها واشبع غرورها أو أن أسليها أو أن أغويها أو أن أهينها أو أي من عدد من الاحتمالات الأخرى ، ويتوقف الأمر على نوع المرأة التي أنوي أن أتزوجها • ولنفترض أنها في صحة جيدة واتني قررت أن أركز على قصد اغوائها • لقد عثرت الآن على مجموعة من نيات اللعب والمناورة ، مثل التسلية والتعلق والاسترضاء الى حد الشمالة ، الى أن ينتهي الأمر بالقصد البسيط المباشر الذي يؤدي الى تحقيق الهدف الرئيسي - وهو أن أجد راحة البال بأن أمتلك مليوناً من الدولارات •

وسيتيم بناء أي دور جيد تؤديه بنفس هذه الطريقة في أساسها • سيكون لديك هدف رئيسي أو عدة أهداف ، ولكن ستتوفر لديك عدة مقاصد من لحظة الى لحظة يلزمك أن تحققها • وعلى هذا فمن المهم أن تعرف أنت ما هو قصدك عند أي لحظة معينة ، وأن تعد لتحقيق هذا القصد •

ولا يمكنك أن تؤدي كل ما تقصده كل الوقت ، بل عليك أن تبني دورك من طوبة واحدة في لحظة واحدة ثم من طوبة أخرى بعدها مثلما نبني أي منزل •

وفي النهاية عندما يكتمل وضع الطوب كله في مكانه ، كل منها في وقتها المناسب ، يصبح البناء كله واضحاً ومحدد المعالم • أما اذا حاولت أن تؤدي عدة مقاصد دفعة واحدة ، أو اذا حاولت أن تمثل عدة مشاعر دفعة واحدة ، أو اذا حاولت أن تعبر عن عدة مواقف من الحياة مرة واحدة ، فسوف تعرض نفسك لمواجهة مشكلة لا يمكنك التغلب عليها •

وتتمتع أغلب المشاهد الفرصة لتجربة المشاعر المتنوعة ذات الصفة الغالبة • وكل ما يحتاجه الممثل هو أن يبحث عن اللحظات المناسبة التي يمكنه فيها أن يركز على أحد هذه المشاعر أو سواء • ولناخذ على سبيل المثال مشهداً من « لم يسبق لي أن غنيت لوالدي » • وفي هذا المشهد يتناقص أخ واخته حول ما دار عقب وفاة والدهما • ولقد ماتت أمهما منذ عدة أيام ، وأصبح حزنهما حقيقياً وملازماً لهما الآن • وجاءت المناقشة نتيجة لمواقفهما المختلفة من أبيهما المسيطر ، وكانت مناقشة حامية في بداية المشهد • وإذا حافظ الممثلان على تمثيل الحزن طوال المشهد كله ، فإن المناقشة تفقد قوتها ، ويفقد المشهد وقم • وعلى الممثلين أن يجدوا لحظة مناسبة في المشهد ، ان أمكن ، حتى يمكنهما أن يعبرا بوضوح عن الحزن ، وحتى يمكنهما أن يعبرا بوضوح عن المناقشة أيضاً • وتأتي هذه اللحظة في أقصى النهاية ، عندما تقول الأخت : « انني فجأة أفقد أُمي الى حد كبير ! » • ويمكن للمناقشة أن تسيطر على المشهد كله حتى تلك اللحظة • وتكفي هذه اللحظة الوحيدة في النهاية لكي تذكر المتفرجين أنهم

نم ينسبها حزنينا ، دون فقد اى قدر من وضع المشهد • ولقد أصبحت هذه اللحظة في حقيفة الأمر أكثر تأثيرا حيث تم تضمينها أيضا واحتاؤها • ان ادراكك لما تنوى عمله بين كل لحظة ولحظة هو فى الواقع من أهم مظاهر عملك • ان هذا سيحدد لك هدفك ، وسوف يكسب المشهد دفعا عاطفيا • وستكون أغلب طاقتك حصيلة مدى ادائك لقصدك ومدى أهمية تحقيق هذا القصد بالنسبة لك •

وقد ترغب ، كثرين ، فى أن تقسم كل مشهد حتى تدرك هدفك الرئيسى وأهدافك الثانوية التى تقودك خلال المشهد • وعندما تستعد فعلا للاداء يلزمك أن تضع جانباً مثل هذا التعلل والتفكير • ولتذكر أن احتياجاتنا تقودنا ، وأنا نشرع فى تحقيق هذه الاحتياجات ، وأن جهد تحقيق هذه الاحتياجات هو الذى يساعد على اضعاف القوى الدافعة والقوى المحركة للدراما • ان المصاعب تؤدى الى ردود الأفعال ، وردود الأفعال تؤدى الى حدوث شيء ما ، مما يمنحنا القوى المحركة • ابحت اذا عن المصاعب والاحباطات ، وأد دورك انطلاقا منها وسوف تتولد لديك لحظات مثيرة •

تذكر أيضا ، أنك عندما تبدأ فى تحقيق هدفك الرئيسى ، قد تستعين بعدة أهداف أخرى أقل درجة ، خاصة اذا لم تكن قد وفقت فى جهودك الأولى • ان الحدث الحقيقى الذى جرى أثناء كتابة هذه الكلمات يوضح هذه النقطة تماما : لقد تسليقت امرأة على الفريز الدور التاسع فى أحد المباني بقصد أن تقفز منتحرة • وفشلت جميع الجهود التى بذلت لكى تنشئها عن قصدها ، حتى تسلىق أخيراً أحد القساوسة الى جوارها • وكان هدفه الاساسى أن يجعلها تعود الى الداخل • وكان هدفه الأول الأقل درجة أن يقنعها بأن الحياة تستحق أن تحياها • ولم ينجح فى هذا • ثم حاول أن يجعلها تشعر بالذنب لتركها عائلتها • ولم ينجح فى ذلك أيضا • وحاول كل الأهداف الأخرى التى أمكنه أن يفكر فيها حتى قرر أن يجعلها تضحك • فأخبرها أنها اذا قفزت سيتم القبض عليها ، لأن هذا مخالف للقانون • ونظرت اليه وسألته : « بأى تهمة ؟ » فأجاب : « لالقاء المهملات » • فضحكت وقالت : « حسنا بأى القس • لقد فزت أنت » • وعادت الى داخل المبنى •

هدف أساسى أو قصد أساسى • هدف أقل درجة ، لم ينجح • هدف جديد أو معالجة لم تنجح • • وأخيرا هدف يصلح للتنفيذ • كم سيكون عملك أكثر إثارة اذا أمكنك أن تضيف نوعا من التحول والتغيير الى عملك وأنت تكافح لتحقيق احتياجاتك ! ان التغيير والقوى المحركة كلمات سحرية ، وهى تحت طلبك لتستخدمها عندما تختار أهدافك الرئيسية وأهدافك الفرعية •

وخلال الأيام المبكرة لمصر التليفزيون ، كنت أعمل فى هيئة سى بى

اس • وكانت هذه الشبكة قد تعاقدت لتوها على مسلسل « بيري ماسون »
الذى كان سيصور سينمائيا بعد أن تم اختيار الممثلين والممثلات من أجل
الأدوار الرئيسية • وتوفيرا للوقت والنقد ، تم اجراء هذه الاختبارات
الالكترونية بالآت تصوير تليفزيونى بدلا من آلة التصوير السينمائي •
وكنتم أساعد المنتج على اخراج هذه الإختبارات ، لأنه لم يكن معتادا على
اجراءات غرفة التليفزيون الحى ولا على نظام آلات التصوير المتعددة •
وكان هناك دور نسائى واحد يحتاج الى من تشغله طوال الوقت ،
وهو دور ديللا سكرتيرة بيري ماسون • وحضر الينا واحد من أشهر مندوبى
الممثلين فى هوليوود مصطحبا معه ممثلة لم التقى بها من قبل ، كانت تبدو
ونسحرك كأنها نموذج الشقراء الهوليوودية القبية •

ولم أكن أتصور أنها كانت جادة فى تأدية الاختبار من أجل الدور ،
ولكن بما أن القرار لم يكن لى فقد أعددت المنظر ، وبدأت أراقبها وكلى
تتسبك وهى تؤدي دورا بقصد واحد من جانبيها هو الإغواء • وكان هذا
المشهد ايضا حيا مباشرا مع رئيسها بيري ماسون ، ولم يكن للإغواء أى
علاقه بالمشهد • وكان من الواضح أن هذا هو الشيء الوحيد الذى تفهمه
هذه الشابة • وبدأ الممثل الذى يشترك معها فى الاختبار يحلق فيها
متشككا فى تصرفها طوال المشهد ، وبإلتئى احتفظت بهذا الشرط من
الكينيسكوب للأجيال القادمة •

انه لأمر هائل أن يكون قصد الإغواء طوع بئانك • ولكن بطبيعة
الحال ليست فيه الإجابة على كل شيء •

ان القصد أو الهدف غالبا ما تحدده حالة حسية أو عاطفية • وإذا
كان القصد باردا مثلا فانك لا تؤديه بحيث تكون باردا ، بل أنت تؤديه
لتصبح دافئا • انك تؤدي النور ضد الحافز • ان هذا الصراع للتغلب على
المشقة أو العقبة هو الذى يخلق اللحظة الحقيقية • انك لا تؤدي الدور
لكى يصيبك الصداق ، بل تؤديه لكى تخفف الألم • انك لا تؤدي الدور
لكى تبكى ، انك تؤديه لكى تمتنع عن البكاء • من الضروري أن تخلق
الاحساس الحقيقى أو المشكلة العسية أولا ، ثم تفعل ما يلزم للخلب
عليه •

وقد يتحدد القصد أو الهدف عن طريق الممثل الآخر • قد لا يصلح
ما تخطئه لنفسك كهدف فى لحظة معينة نتيجة لما يقسمه لك الممثل
الآخر • ولهذا تذكر دائما أن تبقى متفتحا ومتجاوبا مع كل شخص وكل
شيء حولك •

ولنفرض أنك ستؤدي مشهدا تؤنب فيه زوجتك لأنها أنفقت نقودا
أكثر مما يجب على شراء الملابس • وسيتم تصوير هذا المشهد فى الصباح
التالى مع ممثلة لم يسبق لك أن عملت معها من قبل • ويوضح لك الحوار
المكتوب أنها ستدافع عن نفسها ، بل ستكون عدائية عندما تبدأ فى

هجومك عليها ، وهكذا سيبقى قصصك فى التائب قويا للغاية طوال
المشهد .

هذه هى الخطأ . وتصل أنت الآن الى مكان التصوير وتبدأ
التدريبات (البروفات) . وبدلاً من أن تأخذ فى موقف الدفاع وإن تكون
عليه ، تجدها وقد أصبحت أنفها أحمر اللون وأعورقت عينها بالدموع
وصار سلوكها العام هو الاعتذار وليس الهجوم . لن يتغير قصصك ؟
اغضب الأمر انه سيتغير .

ومن المحتمل أن تكون أكثر كلمة استخدمها من بين مجموع مفردات
اللغة التى يستخدمها الممثل فى التحريض (أى الحث أو وجود البائع
أو الحافز أو الدافع) . هناك دائماً سبب لما نفعله . هناك دائماً تحريض .
قد يكون البائع المحرض هو الجشع ، أو الحب ، أو الكراهية ، أو الانتقام ،
أو الشهوة ، أو الخوف ، أو القلق ، أو أى عدد من الاحتياجات أو المواقف
المعاطفية . إن التحريض عبارة عن دافع داخلي ينقب عن قصه أو هدف
(أو حث) ، وهذا القصد هو الذى يدفع الممثل لأن يؤدى دوره .
لنفرض أنك لا تملك أى نقود وإنك لم تأكل شيئاً منذ ٢٤ ساعة .

ونرى وره مائة من فئة العشرين دولار ملقاة على الرصيف . هنا يدفعك
الجوع ، ويصبح هدفك هو الحصول على هذه النقود ، فتتحرك تجاه هذه
الورقة المالية . وقد تخطر على بالك فكرة أن صاحب هذه الورقة قد يكون
قريباً من مكانك ، يبحث عن نقوده . هذا الخاطر هو دافع آخر . وتضع
فمك على الورقة المالية لتغطيتها . إن هدفك هنا أن تخفيها عن الأنظار .
والصفة اللفظية هنا أن تخفيها عن الأنظار .

وتجد فى الممارسة الفعلية ، أن كلمتى **الدافع والقصد** (أو الهدف)
مترادفتان بصفة عامة . وإذا طلب مخرج من الممثل أن يعبر الحجرة الى
النافذة عند جملة معينة ويسأله الممثل عما هو الدافع وراء هذه الحركة ،
فيصه الجواب : « لى ترى من بالخارج » . هذا هو هدف حسب
تعريفنا ، ولكنه دافع حسب الاستخدام العام . لديك غرض ، وهذا يعنى
أن لديك سبباً ، أو قصداً ، أو هدفاً أو دافعا ، وكلها تعنى نفس الشيء .
إن دلالات الألفاظ لاهتما هنا ، حيث لا أهمية حقيقة لما تسمى به الاجراء .
وبما يهم هو أن تفهمه وأن تتعلم كيف تستوعبه .

ولنأخذ مثلاً آخر . أنت تجلس على مقعد . ويأمرك المخرج بأن
تقفز واقفاً . وتسأله عن الدافع وراء ذلك . ويخبرك بأنه لا يقف إلا
وهنا هدف . هل من المهم أن يكشف لنا التحليل العميق عن أن حفظ
الذات هو الدافع ؟ اننى أشك فى ذلك .

يجب ألا تفعل شيئاً بدون دافع . يجب أن تعرف دائماً لماذا تفعل
أو تقول شيئاً ما . وإنيانا يكون الدافع واضحاً ، وإحيانا يكون من
الصعب تحديده . وإذا لم تكن متأكداً مما يحثك ويدفعك ، فاسأل .

المخرج • انه سيحاول مساعدتك في أغلب الحالات •
وتلاحظ أنني قلت « في أغلب الحالات » • فأحيانا عندما تسأل
المخرج عما هو دافعك تجدده بـ «البحر الذي يتقاضاه • عليك أن تفعل
ذلك » •

وليس هذا الرد بقريب كما قد يبدو • فقد ينزعج المخرجون من
الممثلين الدسالي الذين لا يقومون بإجابه المنزلى الى حد انهم لا يستعدون
في منازلهم قبل الحضور ، أو انهم كسالى الى حد انهم لا يريدون أن
يقفروا بأنفسهم ، وما هو أسوأ من هذا كله الممثلون الذين تستحوذ عليهم
فكرة الدافع • ويكره العديد من المخرجين الاستماع لهذه الكلمة • وإذا
أراد المخرج منك أن تعبر الحجرة في لحظة معينة ، فانت ملزم بأن تفعل
ذلك • وقد يريد المخرج هذه الحركة من أجل إيقاع الخطو ، أو لكي يضع
آلة التصوير في مكانها الصحيح لما سيتبع عبورك للحجرة • وإذا لم تكن
تعرف ما هو دافعك ، ابحث عن الدافع ثم اعبر الحجرة • وإذا كان من
الصعب عليك أن تجد دافعا فاتجه الى المخرج واسأله • ولكن حاول دائما
أن تبحث عن الدافع بنفسك •

هل يبدو هذا الأمر غريبا عندما اذكره لأي ممثل ؟ ان المخرجين
في أحسن الحالات لا يتسع وقتهم لمثل-هذ • وبالتالي فمن المفروض أن
يرسم الممثل دوره بنفسه ، اعتمادا على المادة المكتوبة وعلى رغبات المخرج •
ان المخرج يتوقع منك أن تكون قادرا على هذا • أما اذا كان عليه
أن يمضي وقتا كثيرا يتناقش معك كلما كان عليك أن تتحرك ، فلن يتبقى
لديه وقت مهمة الإخراج • وسوف يفقد صبره ويفقد حماسه تجاهك
كممثل • هل يلزمنى أن أقول أكثر من هذا ؟

وقد تجد نفسك ، في بعض الحالات النادرة ، في موقف يتوفر فيه
الوقت للمخرج السينمائي أو التلفزيوني لإجراء التدريبات (البروفات)
ولفحص السيناريو بالتفصيل مع الممثلين • انها لحظات رائعة ، لا تتردد
عندها في مناقشة النوافع وإلى جانب آخر من جوانب دورك • إلا أن
هذه الفرص نادرة ، لذا من الأفضل لك أن تعد نفسك لكى تعالج مشاكلك
بأقل مساعدة أو بدون مساعدة على الإطلاق •

الانتقاء

كثيرا ما تنهمر علينا البدائل فى كل أمورنا فى واقع الحياة . ولما كان اختيارنا من بين هذه البدائل يعتمد علينا وعلى من نكون ، فائنا نختار فى كل مرة ثم نبدأ فى تنفيذ ما اخترناه . وقد يكون هذا الاختيار سهلا ، كما فى حالة تفضيل شرائع الخبز من القمح الصافى على شرائع الخبز الأبيض . وقد يكون الاختيار ممقدا ، كما فى حالة ترك وظيفة والانتقال الى عمل جديد . وقد يكون الاختيار جارجا بصفة شخصية ، كما فى حالة اتخاذ قرار طلب الطلاق .

ولما كان الممثل مضطرا لأن يتقمص شخصية وهمية ويحيلها الى شخص حى ، فعليه أن يدرك أن على هذا الشخص أن يقوم باختياراته . وما هو أهم من هذا ، أن على الممثل أن يدرك أن بعض هذه الاختيارات أكثر اثاره وأقوى أثرا من البعض الآخر .

لازلت أذكر حلقة معينة من المسلسل التليفزيونى « الرجل والمدينة » بطولة أنتونى كوين . وكوين من أكثر الممثلين الذين التقيت بهم فى العمل قدرة على التخيل والابتكار . وكانت مشاهدته نتيجة جهوده فى النسخ اليومية للقطات التى تمت ، حيث تتوفر الفرصة لمتابعة اختياراته قبل تركيبها فى الوضع النهائى ، تجربة ممتعة الى أقصى حد . وتبرز من بينها لحظة معينة توضح قدرة هذا الرجل على التصرف الفورى فيما يتعلق بدوره وقدرته على الانتقاء من لحظة الى لحظة بأقوى تأثير ممكن .

وكان أنتونى كوين فى هذا المشهد متعبلا كمادته لكى يقوم بهامه كمعدة للمدينة ، يقود سيارته الى دار البلدية . وكانت هناك علامة أمام رصيف دار البلدية توضح أن « هذا المكان محجوز لسيارة العمدة » . الا أن شخصا ما قد ترك سيارته فى ذلك المكان . وضغط كوين فى غضب على نفير سيارته وبقي لحظة فيها وهى منتظرة فى صف ثان ، ونظر حوله ثم غادر سيارته وهو فى قمة غضبه تاركا إياها فى صف ثان وبدأ يصعد السلالم الخارجية لدار البلدية . وحتى هذه اللحظة فإن أنتونى كوين كان يتصرف بالضبط كما تم ترتيبه وكما كان منتظرا منه .

الا انه فى هذه اللحظة من اللحظة انتقى أمرا جديدا ، لقد عاد يهبط
السلام والنقط علامة انتظار سيارة العبدية ووضعها على مقعد السيارة التى
شغلت المكان خطأ . برعاد بمنتهى الرضا ليصعد سلالم دار البلدية .
(وكان المصور متيقظا لكى يتابع أنتزى كوين اذ كان مستعدا لكل ما هو
غير متوقع) .

لقد كان فى امكانه أن يتخذ عددا من التصرفات فى اللحظة التى
قرر فيها أن يعود ليعاقب صاحب تلك السيارة . كان يمكنه أن يركل
احدى عجلاتها بقدمه ، أو أن يركل الباب ، أو أن يبصق على زجاجها
الأمامى ، أو أن يتوقف هناك ليدخن لحظة . ولكن ما فعله قام بالواجب
وبمنتهى المرح دون أن يحط من قدر نفسه ، وقد ترك المتفرجين فى
احساسى ممتاز .

هذا هو ما أسميه الانتقاء . واذا راقبت أداء أنتزى كوين فأنك
ستجد أنه يفعل أشياء غنية وغير متوقعة ومصممة بعناية لكى تبين
الشخصية طوبة فوق طوبة من خلال انتقاءاته المعنى بها - وأغلبها
فورية ، ولكنها قورية فى حدود الدور .

ان الانتقاء هو الذى يحدد غالبا الفرق بين الأداء المقبول والأداء
البارع الذى يثير للاهتمام . والمثل الواسع الخيال الحاضر البديهة حقا هو
الذى يعرف أن هناك عدة استجابات ممكنة للحافز الواحد ، ويدرك أيها
يختار ، عن وعى أو بفضل بديهته المتطورة .

واسمحوا لى أن استطرد لحظة لأتحدث عن البديهة . هناك نظرية
عاشت طويلا ويؤمن بها البعض ، تقول ان دراسة التمثيل قد تدمر
الموهبة ، وانه يجب على الممثل أن يعتمد على بديهته . وتتبعها أقوال مثل
« اما انك تمتلك هذه الموهبة أو لا تمتلكها » و « الممثل يولد ممثلا ،
ولا يمكن صناعته » .

انه لأمر محبوب أن تتعرف لديك البديهة . ولكنه أمر قد يفند بك
ويخونك أيضا ، لأنك قد تحتاج الى بديهتك لتساعدك فى موقف ما
فلا تجد ما حولك ، بل تكون قد ذهبت الى مكان آخر . ومن الأفضل لك
فى هذه الحالة أن تتوفر لديك بعض المعرفة بوسائل المهنة لكى تساعدك
على التغلب على الصعوبات التى تواجهك - وتساعدك على أن تعثر على الأداء
المطلوب عندما تفشل البديهة .

ومن الصحيح أيضا أن بديهة الممثل لم تصاحبه بالضرورة منذ
مولده . اننا نستخدم اصطلاح البديهة عندما يكون الاجراء المطلوب هو
الاستجابة المرتبطة بالظروف المحيطة . وكلما مررت بالتجارب وكلما
تعلمت ، فان ما تتعلمه يصبح جزءا منك . وعندما تستدعى هذا الجانب
فانه يظهر فى صورة استجابة بديهة . ولا بأس ان أردت أن تسمى هذا
بالبديهة لأن دلالات الألفاظ هنا لا تهم . انما عليك أن تدرك أن هذه

البديهة هي امر متطور يصبح أكثر جمالا وأكثر نموا كلما زادت خبرتك ومعرفتك بوسائل المهنة . انك لا تصبح أكبر سنا ، بل تصبح ممثلا افضل . الا انه بالرغم من هذا ، فان البديهة لا تسعفك دائما ، وعندئذ عليك أن تعتمد على وسائل المهنة .

ولنعد الآن الى الانتقاء . انك عندما تقرا مشهدا ، تكون فورا فكرة عن كيف يجب أن يتم أداء هذا المشهد . (وبهذه المناسبة ، قد تكون أنت ذلك النوع من الممثل الذي يرى بعين ذهنه نسخة أخرى من نفسه وهو يؤدي المشهد وهو ما زال يقرأه . ثم تقف على قدميك وتقلد ذلك الشخص . هذا هو الاجراء الخاطيء) . وبالرغم من أنني أشجع الممثلين على أن يتبعوا دوافعهم الا أن الدافع الأول قد لا يكون هو الأفضل دائما . وهذا هو السبب الذي يجعلني أطلب من تلاميذي في الفصول الدراسية المتقدمة التمرين على تأدية مشهد له عدة تكييفات : عاطفية وفكرية وشخصية . ويبدأون أولا بتأدية المشهد كما يرونه ليكتشفوا الى أين نفوذهم هذه الطريقة . وإذا كان هناك أي شك أو ريب فليجربوا تكييفا آخر مختلفا اختلافا جذريا من حيث العاطفة أو الشخصية ولربوا الى أين يقودهم هذا . وبعد التدريب على تعديلين أو أكثر ، ينظرون بذهن واع الى الاستجابات الممكنة لأهم الحوافز في هذا المشهد ، ثم يعمدون التدريب واضعين في اعتبارهم عددا من هذه الاستجابات . ولا يهم ان كنت تستقر أثناء هذا التدريب على الاختيار الخاطيء ، لأن المدرس الذي (نأمل أن) يعرف أنك قد استقرت على الاختيار الخاطيء ، سوف يناقشه معك ، وسوف يقودك الى المقطرة السديدة لكي تنتقي الاختيار الصحيح .

وفي النهاية سيتم الاختيار الأخير ، وسيتم بهذه الطريقة على المدى الطويل تحقيق شيئين هامين جدا . أولهما ، أن هذه الطريقة تساعد على تنمية القدرة على الانتقاء . وثانيهما ، أن الأداء يصبح أكثر ثراء وأكثر إثارة للاهتمام وأكثر تحركا ، لأنه من المؤكد أن بعض هذه الاختيارات لم تكن لتخطر على بالك منذ البداية .

ويمكنك أن تتدرب على هذه الطريقة أثناء وجودك في الفصل الدراسي . وليس هناك وقت ، عندما تعمل كـ:حترف في السجينا أو التليفزيون ، مثل هذا النوع من التجارب . يجب أن يتم هذا في المنزل كجزء من استعمالك ، أو لمجرد التدريب .

وإذا انتابك الملل من التدريبات فقد يعود السبب الى خطأ في الطريقة التي تتبعها . وأحد طرق القضاء على هذا الملل هو أن تفعل ما وصفته لك من قبل . لا تقم بأحد الطقوس الروتينية البالية ، مكررا بالفضبط كل حركة وكل جملة حوار كنت تستخدمها . بل ابحث عن بعض التعديل الجذري في الشخصية ، وانثق شيئا مختلفا واجعل ألك تتفتح لهذا العنصر الجديد . وتدريب بحرية واتعاش بهذه الطريقة ، وانظر ماذا

يحدث • قد تقوم ببعض الاكتشافات الهائلة • وقد لا تحدث أى إضافة وتجد أن طريقتك كانت سليمة طوال الوقت ، وأن كل الأشياء الجديدة لا معنى لها • حتى هذا سيسبب لك راحة هائلة ، ولذا فهو جهد فى محله •

ولا تخش أن تبدو غبيا وأنت تدرب قدراتك على الانتقاء • فلا يمكن أن تبدو غبيا عندما تتدرب على مستوى مقبول يدل على الذكاء • وقد لا تؤدي الأشياء التي تفعلها إلى شيء ، فقد تبرز بوضوح على أنها غير صالحة للمشهد أو للنور أو لكليهما • إلا أن وقت التدريبات هو الوقت المناسب لكى تصل إلى شيء ما ولكى تتوسع فى التفسير • ولكى ترتكب أخطاء فى سبيل بحثك عن القيم القصوى المتوفرة فى المادة المكتوبة ، فى حثك لنفسك لكى تقدم أقصى ما يمكنك أن تقدمه •

إن الأمر الذى ينذر بالخطر والذى يعوق بعض الممثلين من أن يصبحوا أكفأ قادرين على المهمة ، هو الكسل • ولا يوجد أى عذر للكسل • نترك طاقتك لكى تحس بالأشياء ، وتلزمك طاقة لكى تحلل وتفكر ، وتلزمك طاقة لكى تتدرب وتتدرب بحثا عن أفضل أداء • ولكنى لا أعرف طريقة أخرى لكى يتحول الهاوى إلى محترف • وفيما يلى شروط محددة عليك أن تراعيها وأنت تقوم باختياراتك •

تداعيات ضد الحوار •

إذا كان المؤلف قد كتب المشهد بحيث تتضح تماما أحاسيس الشخصية ونواياها من واقع الحوار ، فابحث أنت إن كان يمكنك أن توضح قيما أخرى ، أى حاول أن تؤدي الدور ضد ما هو مكتوب • وهذا فى إمكانك ، لأن ما تنص عليه الكلمات واضح تماما ومحدد تماما ، وأدائك المباشر لهذه الكلمات قد يؤدي إلى المبالغة فيها أو إلى جعلها مبتذلة أو إلى أن تصبح كئيبة مملة • أما أداء الدور بعيدا عن هذا فقد يزيد من إثارة هذه اللحظة للاهتمام ويعطى للشخصية بعدا جديدا أكثر أهمية •

وإذا كان الأداء يتعلق بمشهد غرامي ، على سبيل المثال ، حيث يقول الحوار بلا نزاع : « اننى أحبك » أو ما يقرب من هذا ، فليس على الممثل أن يؤدي الجانب العاطفي من الحب ، إذ يمكنه أن يعطى عدة مداخل أخرى ليندمج فى عدد من التجسيدهات ومن وسائل المهنة • ويمكنه بهذا أن يجعل المشهد أكثر مرحا وأكثر إثارة للاهتمام وأكثر حيوية • لا تخش أن تؤدي الدور ضد ما هو مكتوب بقوة ، وإيا كان ما تفعله فانغرض واضح • وقد تحصل فى بعض الحالات على فوائد هائلة من سلوكك هذا الطريق •

ولنضرب مثلا بـ رجل وامرأة يتناولان وجبة الطعام • ويقول الرجل : « لم أكن أعرف قط ما يعنيه الحب حتى جاءت تلك الفترة التى أمضيناها سويا فى هاواي • لقد أحسست فجأة بأشياء لم أكن أحس بها من قبل ،

وعرفت أنني قد أدركت أخيراً معنى الحب الحقيقي « . والآن ، هل يلزمه أن يحرق في عينها بباطلة مشبوبة وهو يقول هذه الكلمات ؟ بالطبع لا ، لكن هذه هي الطريقة التي يهجم بها الممثل عديم الخبرة على هذا المشهد . ان هذه الكلمات قريبة جداً من أن تعتبر مبتذلة ومكررة ، وإذا قالها الممثل وهو يحرق حالماً في عيني الممثلة فيمكنه أن يحطم اللحظة المناسبة بكل سهولة . بينما يمكن أن يكون المشهد أكثر إثارة للاهتمام وأكثر تأثيراً في المتفرج إذا ما أدى الممثل هذه الكلمات في مرح دافئ ، على سبيل المثال ، وكأنه منهبر بتمتعه بهذا الاكتشاف - أو وهو مستمر في تناول الطعام ، بحيث يسمح لطريقة أكله أن تتأثر قليلاً بما يقوله ويحس به .

وهناك مشهد في مسرحية **نيل سيمون « سيلة كعكة الزنجبيل »** بين ايفي الممثلة الأولى وأصدقائها وهو ممثل معروف بشذوذه الجنسي . وتوضح الكتابة تماماً أنه شاذ ، ولا تعتمد هذه الصفة المميزة بالكامل على ما يعثر عليه الممثل من أوضاع مخنثة ومن نماذج للكلام مخنثة أيضاً .

وبما أن الشخص شاذ بلا شك مهما كانت طريقة أداء الممثل للدور ، فلا داعي إذا لابرأ هذا العنصر وتأكيده . لا بد من ظهور بعض التخثت في حركاته الجسدية ، ولكن الأمر لا يستدعي زيادة إبرازها . وإذا حدث هذا ، فهناك خطورة أن يصبح الدور كاريكاتورياً ويعقد الاحساس اللازم بالواقع . وبدلاً من هذا يمكن للممثل ، بل ويجب عليه ، أن يؤدي ما يلزم حوله المشهد . . انه محطم الأعصاب لفصله من مسرحية أثناء مرحلة التدريبات (البروفات) وإبداله بممثل آخر يعتقد هو أنه أقل منه كفاءة . ولا علاقة لحقيقة أنه شاذ جنسياً بواقع المشكلة في المشهد ، وهي انه يشعر الآن ، بعد مضي عدة سنوات غير ناجحة بالقدر الكافي له كممثل ، أنه فاشل وأن ممارسته للمهنة قد تتوقف . انه تفكير مدمر ، وان هذا التفكير وهذا الخوف هما اللذان يقودان هذا الممثل خلال المشهد . وإذا كان الممثل سيؤدي دور الشاذ جنسياً خلال المشهد جميعه ، فقد يتحول المشهد الى مجرد نكتة بدلاً من أن يكون داعياً للتعاطف . كما قد يفقد المشهد العنصر الوحيد الذي يمكن أن يلتف حوله جميع المتفرجين .

لا تستغرق في التفكير الخيالي الحالم عندما تتحدث عن الماضي . انها لمصيدة خطيرة يمكن أن يقع فيها الممثل اذا ما اندفع نحو الرومانسية أو استغرق في التفكير الحالم عندما يدور الجوارح عن الماضي . وفي « **كمية من المطر تملأ قبعة** » على سبيل المثال ، يروي بولو أزوجة أخيه عن المرة التي التقى فيها شيئاً على إحدى السيارات ، ونتج عنها

شجار غنيث مع والده . وكان يمكنه ببساطة أن يمثل تلك اللحظة وكأنه يستغرق في تفكير حالم ، ولكنه يستحضر تلك اللحظة في موقف كله انفعال لأنه يشرح لسيليا لماذا يكرهه أبوه . وفي هذه الحالة يكون الاستغراق في التفكير الحالم بعيدا عن الصواب تماما ، لأن بولو يتحدث عن الماضي لأسباب محددة ترتبط بالحاضر . ونجد بناء على هذا ، أن نفس الطساقة والدافع العاطفي الذي استحضر الماضي إلى الدهن يجب أن يستمر خلال رواية ما قد حدث في الماضي ، وعلى الأقل في بداية الموقف . وقد يكون من المقبول أن يتحول الاتجاه العاطفي إذا كان الممثل ، أثناء كلامه ، يزداد تأثرا بأحداث الماضي أكثر مما تؤثر فيه أحداث الحاضر . وكرر هنا : لا تنفقع نحو الرومانسية ولا تستغرق في التفكير الحالم . تذكر القصد من وراء ذلك ، تذكر أنك تستحضر الماضي لأسباب ترتبط بالحاضر ، وليس لمجرد أن نجد فرصة لتمضية عدة لحظات من التفكير الحالم أو الإفراط في العاطفية .

ابحث عن الفكاهة في التراجيديا وعن التراجيديا في الفكاهة .

يميل الممثلون إلى تأدية الدراما الجادة بشكل جاد جدا ، وقد يكون هذا خطأ . يجب عليك أن تبحث عن الفكاهة حتى في أعنف حالات الدراما . سوف يؤدي هذا إلى أن يجعل الدور الذي تؤديه أكثر إثارة للاهتمام ، كما يمنع المتفرجين لحظة من التخفيف ، حتى تزيد قدرتهم على التأثر بلحظاتك التالية الأكثر درامية . . . سيصبح المتفرجون أكثر تقبلا لها .

وإذا قصصت أي تراجيديا جيدة عن قرب فانك تكتشف أن المؤلف قد كتب بعض الفكاهة خلال تلك المادة . وعتبر « هاملت » مثلا كاملا لهذا الجانب . ان المشهد الذي يضم بولونيوس في الفصل الثاني مليء بالفكاهة ، مع أنه يحدث في وسط أحزان هاملت وإحباطاته . ويمزج هاملت مع الرجل العجوز ، ثم يمزج بعد ذلك مباشرة مع أوفيليا ، قبل أن يبدأ « المشاؤون » (داخل المسرحية) أدامهم .

حتى الساحرات في « ماكبث » كان مسموحا لهن أن يكن مرحات . انه في صالحك أن تتعلم كيف تضحك من مصائبك . . ان تناولك لذلك المصائب على هذا النحو يجعل المتفرجين أكثر استساغة وتقبلا لها ، وبذا تزداد قوتك . وأنا أشير هنا بطبيعة الحال إلى الأدوار التي تجسد فيها الفرصة لمثل هذا الاختيار . أما إذا كان الدور قد تمت كتابته مع استبعاد هذا النوع من المعالجة . فيجب أن تلتزم بمفهوم المؤلف وتفسره .

وعندما كنت صبيغا صغيرا ، كان والداي يذهبان إلى مسرح في مدينة سانت لويس ، حيث كانت هناك فرقة تقدم مسرحية يهودية مختلفة . مساء كل يوم أحد . وكان أغلب هذه المسرحيات يعتمد على الموسيقى .

واعتقد أن أغلب مادتها تعتمد على الجمع بين الأعمال الأصلية والأعمال
العبوية المألوقة والأجزاء المسروقة من استعراضات برودواي المعاصرة .
وعلى أية حال ، كانت والدتي تعرف المعادلة السحرية جيدا ، على ما أعتقد .
كانت تقول : « إذا لم أتمكن من الضحك ومن البكاء في نفس الأمسية ، فإن
العرض ليس جيدا » . انني أعتقد أن هناك سحرا في هذه الكلمات .
فكر في هذا . أن أفضل الأعمال التراجيدية تضم لحظات من
الفكاهة . وأفضل الأعمال الكوميديا تضم لحظات تستدر الدموع . وعليك
إذا أيها الممثل ، ما دامت الفرصة متاحة ، أن تبحث عن الفكاهة في أدوارك
التراجيديا وعن الدفء الذي يمس القلوب في أدوارك الكوميديا . ويمكن
لهذه الاختيارات أن تكون حاسمة وبارعة .

لا تمثل اللاوعي

عندما يقوم الممثل ، وخاصة من يطلق على نفسه اسم ممثل المنهج
method ، بتحليل الدور فإنه يفوض إلى أعماق الخلفية النفسية
للشخصية . وهذا إجراء سليم . ولما كنا جميعنا قد أصبحنا أطباء
نفسيين من مقاعدنا ، فأننا نميل إلى عمل التحليل النفسي للشخصية
ونمثل دوافع اللاوعي الخاصة بها .

وهذا خطأ على قدر كبير من الخطورة . أن الناس لا يستجيبون
للحوافز والمؤثرات على أساس « من لحظة إلى لحظة » وفق دوافع اللاوعي .
انهم يستجيبون على أساس الوعي . وبناء على هذا ، فإن ما يحتاج الممثل
لأن يفعله هو أن يحدد كيف يتسبب لا وعي الشخصية في سلوك هذه
الشخصية على مستوى الوعي . ويجب على الممثل ابتداء من هذه النقطة
أن ينسى كل شيء عن اللاوعي .

ولنأخذ مثلا : لنفرض أن امرأة كانت على علاقة سيئة جدا مع
والدها ، الذي كان يضربها كثيرا عندما كانت طفلة . وترك الوالد المنزل
عندما كانت صغيرة جدا ، بحيث أنها تكاد لا تحمل أي ذكريات محددة
عن تلك الأحداث البغيضة . أن ما لديها حقيقة هو كراهية عميقة الجذور
لكل رجل . ولكن نظرا لأنها شبت في مجتمع يرغب كل من فيه في
العلاقة بين الذكر والأنثى ، فأنها لم تصد عن وعي تدرك مثل هذه
الكراهية .

ونجد في علاقاتها مع الرجال ، أن اختياراتها من لحظة إلى لحظة قد
تكون هي تلك الاختيارات التي تؤدي إلى عجز شريكها الرجل وإخفاقه ،
بدرجة أو بأخرى . وإذا أخبرنا هذه المرأة أنها تكره الرجال ، فأنها تحرق
في دهشة بالغة وعلم تصديقي . انها تحب الرجال وتحب العلاقات
الجنسية . لقد سبق لها أن مرت بعدة علاقات ، وعلى هذا فهي تعتقد
على مستوى الوعي أنها مغرمة بالرجال وأنها تفقد تصرفاتها معهم نتيجة

لهذا الاحساس . أما الحقيقة ، فهي أن تصرفاتها تؤدي إلى العجز والفشل ، نتيجة لعلاقة الحب - الكراهية مع أبيها .

دعوني أكرر : لا يمكنك أن ، ولا يجب أن ، تمثل دوافع اللاوعي للشخصية ، بل يجب أن تمثل دوافع الوعي من لحظة إلى لحظة . ويلزم أن تقوم بتحليلك النفسي حتى تقرر كيف يكون سلوكك على مستوى الوعي . وفي النهاية ستقوم طريقة سلوكك على مستوى الوعي بإخبار المتفرجين بما أنت عليه في اللاوعي ، دون أن تقوم على الإطلاق بتمثيل حقيقة اللاوعي . أن تمثيل اللاوعي يربطك بالنشاط الداخلي الذي لا يعني شيئاً إلا بالنسبة لك . أنه يترك للمتفرجين في الظلام ، لأنه لا يمكنك أن تنقل أحد دوافع اللاوعي مباشرة . هذا بالإضافة إلى أنك إذا ارتبطت باللاوعي فلا يمكنك أن ترتبط في الوقت نفسه بعالم الوعي الذي يراه المتفرجون والذي تعيش أنت فيه ، في دورك .

وإذا تناولت التفسير العادي لمسرحية إدوارد آبي « من يغاف فيرجينا وولف ؟ » فسوف تحدد أن جورج ماسوشي (أي يتلذذ من التعذيب الذي تنزله به زوجته) وأن مارتا سادية (أي تتلذذ من تعذيب زوجها) . وإذا قام الممثل عن وعي بتمثيل دور جورج كرجل يريد أن يتعذب - أي أن يمثل دافع اللاوعي - فإن الأداء يذهب هباءً . أنه ينكر في وعيه أنه يتلذذ من التعذيب الذي توقعه مارتا عليه . وعندما تقول له : « لقد تزوجتني من أجل ذلك » فإنه يثور إلى أقصى مدى . ودرجة هذه الثورة ، على مستوى الوعي ، زائدة بسبب حقيقة اللاوعي . وكان الأجدر بأى شخص ليس ماسوشياً أن يضحك لخرابة مضمون الجملة عن أن يثور . أن هبالغة جورج في ثورته على مستوى الوعي هي التي تخبر المتفرجين بأن هناك شيئاً تحت مستوى الوعي يؤيد مضمون جملة مارتا - هذا إلى جانب حقيقة أنه يستمر في زواجه منها .

تجنب الإشفاق على الذات

إذا شعرت بالأسى على نفسك ، فلن يشعر بهذا أحد سواك . إنها قاعدة أساسية .

وغالباً ما يضطر الممثلون إلى الاكثار من البكاء في سبيل إثارة عاطفة عيقة . وإطلاق العنان للمعاطفة إلى هذا الحد يضعف من تأثيرها ، ومن المهم أن تتذكر أن أفضل وسيلة لتفادي أن تضحي بنفسك بهذه الطريقة هي أن تنتقي قصداً ذا فعالية لكي تؤديه .

ولقد تحدثت في فصل ١٦ عن استخدام صيغة المصدر عندما تعلن عما تنويه بحيث يكون لما تحاول أن تصل إليه قاعدة ذات فعالية . فإذا كنت تمثل الحاجة لكي تحل المشكلة ، في مقارنة أن تمثل أن المشكلة قد قهرت لك ، فانك تقلل من خطورة أن تشفق على نفسك وأن تبدو ضعيفاً

(إلا اذا كان هذا هو ما يتطلبه الدور بطبيعة الحال) •

اتصل من خلال مكملات المنظر والممثلين

تذكر أن مسئولية الممثل في النهاية هي أن يتواصل مع المتفرجين ، وليس مجرد أن يتواصل مع الممثل الآخر الموجود في المنظر أو مع نفسه • واحد الطريق الأقوى تأثيرا للتواصل مع المتفرجين تتم من خلال استخدام مكملات المنظر (الأكسسوارات) • والطريقة التي تستعمل بها شيئا ما ، والتنويمات في الطريقة التي يمكنك بها أن تستعمل شيئا أو تتعامل معه ، والطريقة التي ترتبط بها عاطفيا مع أى قطعة من مكملات المنظر – لكل هذا أثر كبير في توصيل الأفكار الى المتفرجين ، لأنها أشياء يمكن للمتفرجين أن يشاهدوها • وتكاد التجسيديات ودلالاتها أن تكون مألوفة موحدة في جميع أنحاء العالم •

إذا كانت امرأة ، حسب الدور ، فقد فقدت زوجها حديثا وما زالت حزينة لفقدته ، فعل الممثلة التي تؤدي هذا الدور أن تجعل حزنها يبدو حقيقيا أمام المتفرجين • وإذا كانت قادرة على أن ترتبط به ذهنيا وتمارس احساسا حقيقيا بالحزن وهي تؤدي الدور ، فإن المتفرجين سيدركون بلا شك مدى ما تشعر به • وإذا كان في إمكانها بالإضافة الى هذا أن تزيد من قوة توضيح الفكرة بأحدى الطرق ، فهذا أفضل •

ولنفترض أنها تنظف مكتب زوجها • وتعرض على غليونه • وتحدث فيه وهلة طويلة ، ثم تمرره برقة على خدها • وتجلس ببطء ، وما زالت تحتفظ بالغليون ملاصقا لوجهها ، وتشم رائحته الأليفة ، وتذكر • ان الجمهور يتأثر بهذا النوع من المكملات أكثر من أى جملة حوار يمكن للمؤلف أن يكتبها • وما هو أهم ، أن الممثلة قد تجد في تعاملها مع إحدى المكملات أنها قد بدأت تثير عاطفة يمكنها أن تجعل تلك اللحظة تبدو أكثر واقعية بالنسبة لها ، وبالتالي أكثر تأثيرا في المتفرجين •

تذكر دائما أن ما تفعله يبعث بأشياء أكثر مما تقوله ، لأن ما تفعله يدل على حقيقة ما تحس به بدقة أكثر مما تدل عليه الكلمات التي تنطقها • اننا نكذب كثيرا من خلال الكلمات ، ونقول الصدق عن طريق لغة الأجسام •

واليك ملحوظة جانبية عن استخدام مكملات المنظر : كثيرا ما يقوم الممثل بالتدخين أو الشرب أثناء التمثيل عندما لا يكون التدخين أو الشرب جزءا ضروريا من المشهد • انها أنشطة واقعية بطبيعة الحال ، أما اذا كانت ركيزة له لعدم احساسه بالأمان ، فمن الأصوب أن يحاول أن يستغنى عنها • وعند استخدام مثل هذه المكملات ، أو أى مكملات أخرى ، يجب أن ينتبه الممثل الى أن استخدامها يدعم تلك اللحظة ويشريها • والا يعوق تدفق المشهد •

ولنفرض أن رجلا عليه أن يقول ما يلي :

الرجل

لقد أوضحت توا أنني قد كذبت عليك هذا الصباح !
اننى لم أكذب عليك قط ، ولكنك كنت دائما لا تثقين
فيما أقوله لك ، وبدون أى سبب ! سأعيد ما قلته مرة
أخرى ، ثم لن أذكر ذلك بعدها أبدا !

يمكنك أن ترى مفهما ما قد يحدث لهذا الكلام إذا ما توقف الرجل
ليشعل سيجارة بعد « لقد أوضحت توا أنني قد كذبت عليك هذا
الصباح ! » ان تدفق الحوار سينقطع بسبب تصرف لا معنى له ، ولا صلة
له بالمشهد ، ولا نحتاج اليه لمساعد الرجل على شق طريقه خلال أحد
الانتقالات . ان الكلمات هنا اندفاع واحدة ، ولا تتطلب الا وقفات تفكير
قليلة اذا لزم الأمر . وإى اعتراض هنا لايقاع الاندفاع سيصيب ضيقا
للمتفرجين .

وما دمنا بصدد موضوع اعتراض إيقاع الكلام ، فلأوضح هنا أن
هناك أوقاتا يكون لديك فيها سلسلة من الكلام تكون فى الواقع عبارة
عن كلام واحد لا يفصل بينه سوى حوار من شخصية أخرى . لنفحص
هذا التبادل من الحوار :

الرجل

لقد أوضحت توا أنني قد كذبت عليك هذا الصباح !

المرأة

لقد آن وقت الرحيل .

الرجل

اننى لم أكذب عليك قط -

المرأة

اننى لا أعرف الا ما قاله لى جيم .

الرجل

ولكنك كنت دائما لا تثقين فيما أقوله ، وبدون أى سبب !

المرأة

اننى لم أفقد ثقى فيك على الاطلاق .

الرجل

سأعيد ما قلته مرة أخرى -

المرأة

لا أريد أن أسمعه .

الرجل

ثم لن أذكر ذلك بعدها أبدا !

ان السطور التى تقولها المرأة ليست حافزا لما يقوله الرجل . انما الحافز لديه هو احساسه الداخلى ، هذا هو ما يحركه . واذا أدى الرجل المشهد بحيث ينتظر « اشارته » فى كل مرة قبل أن ينطق سطره ، فان المشهد يصبح مرتبكا مهزوزا - ويضيق الايقاع . واذا اعتبر الرجل أن المشهد عبارة عن سلسلة من دفعات من الكلام بدلا من دفعة واحدة ، فانه يقلل من وقع تلك اللحظة . اما اذا اعتبر ، على الجانب الآخر ، أن سطره عبارة عن دفعة واحدة من الكلام ، ويلقيها بهذه الطريقة ، فان الايقاع لن يضيق ، وتظل الطاقة عالية .

وعلى المرأة أن تقتحم طريقها وتقاطع كلام الرجل . انها مسئوليتها هي أن تقاطع كلامه ، وليست مسئوليته هو . ولن ينتظرها فى الحياة الفعلية حتى تتكلم ، ولا يتوقع منها أن تتكلم . انه يريد أن يقول كل الأشياء التى عليه أن يقولها هنا . واذا لم تقاطعه هي ، فانه يستمر فى كلامه .

علينا هنا أن ندرك هذا الاحساس . انه فعليا يقاطع سطورها عندما تصل هي الى نهاية كل منها ، بحيث يوجد تداخل طفيف خلال الحوار الجارى بينهما . وما تقوله هي ليس مهما ، واذا فقدنا جزءا صغيرا منه فلا ضرر . انما المهم فى هذا المشهد هو الاحساس بين الاثنين ، فهو الذى يولد القوى المحركة التى تقود المشهد .

وهناك وسيلة أخرى هامة لتوصيل الأفكار الى المتفرجين ، عن طريق الاتصال الجسدى بالمثلين الآخرين . انه لأمر يثير الدهشة كيف أن عددا من الممثلين والممثلات من الشباب لا يقومون بأى اتصال جسدى . واعتقد أن أحد الأسباب الرئيسية فى ذلك يعود الى أننا فى ثقافتنا وسلوكياتنا لا نجد تشجيعا على الاتصال الجسدى . الا أننا فى تدريباتنا المبكرة أثناء الدراسة نشجع تماما الاتصال الجسدى ، ونحاول أن نحطم أى حواجز لدى الطلبة تكبت حرية استخدام هذا الاتصال . ان الاتصال الجسدى بالممثلين يساعد على بناء العلاقة العاطفية ، التى هى جزء ضرورى من الأداء .

وكانت مفاجأة كبيرة لنا عندما حاولنا لأول مرة منذ عدة سنوات اجراء تدريب فى اللمس فى أحد الفصول الدراسية . قدمت عندئذ للطلبة بعض المشاهد لكي يحفظوها ويؤدوها ، وقاموا بأدائها بالطريقة العادية . ثم طلبت من كل منهم أن يجلس مع شريكه ليكتشف يديه وذراعيها وربطتها ووجهها وشعرها ، بعينيه وبأطراف أصابعه ، وهما يتبادلان أسئلة شخصية (لا ترتبط بالمشهد) . وكان كل ممثل يلمس شريكه لمدة خمس دقائق تقريبا ، ثم ينعكس الدور ، لكي تقوم الشريكة باللمس . ثم قاموا بتأدية ادوارهم مرة أخرى ، وكان الأثر واضحا قاطعا . كانت هناك عاطفة أكثر عمقا ، وكان هناك احساس أقوى بأن هؤلاء الأفراد

يعرفون بعضهم فعلا كازواج وزوجات ، أو محبين أو أصدقاء . وكان
هناك أيضا اتصال جسدى منطقي بين الممثلين .
أن تلمس شخصا (أو ألا تلمس شخصا) أمر له دلالة قوية واضحة
الى أقصى حد كما أن الطريقة المعينة التي يتم بها هذا التلمس والاتصال
يمكنها أن تروى عن العلاقة أو عن احساس الشخص أكثر مما يمكن
للحوار أن يفعله .

خصائص الشخصية

يعتقد بعض مدربي التمثيل أن أفضل طريقة وأضمنها للحصول على عاطفة ما هو أن تتذكر شيئاً حدث لك في الماضي أدى الى توليد مثل هذه العاطفة . وقد يكون لهذا فائدة كتمرين في مرحلة تدريبك المبكر ، فانه يساعد على اظهار عواطف قد لا تبرز على السطح بطريقة أخرى . وتوضح المشكلة عندما يقرر ممثل ما أن وسيلته للبكاء في مشهد ما هي أن يتذكر وفاة والدته هو . واعتقد انه اذا ركز بالقدر المناسب على هذه المسألة الشخصية ، فإن الدموع سوف تتساقط ، ولكن ماذا سيحدث لعلاقته بالممثل الآخر وللحافظ المحدد الذي يستقبله هذا الممثل ، والذي لا يرتبط من قريب أو بعيد بأمه أو بأى عضو آخر في عائلته ؟ ماذا لو كان سبب بكائه أن رئيسه قد فصله نوا من عمله ؟

واذا لم تكن هناك طريقة أخرى لاسترداد الدموع ، فقد تقبل خصائص الشخصية و « ذاكرة العواطف » كأخر وسيلة اضطرارية . الا أن هذا يجعل الاصفاء أمراً صعباً للغاية لأن تركيز الممثل يتجه الى داخل نفسه ، أى يتجه الى شيء لا علاقة له بالمشهد ، وبالتالي يستبعد للممثل الدافع الذى يجب أن يتلقاه من الممثل الآخر .

ولا شك أن الممثل الجيد حقيقة يملك آلة تتمتع بحرية الاستجابة الى **الدافع الذى توفره المادة المكتوبة** . واذا لم يمكنك أن تتوحد مع هذا وأن تستجيب تبعاً له ، فهناك نقص فى تدريبك الأساسى ، وعليك فى حق نفسك أن تتجه الى مدرس جيد للتمثيل ، أو الى محلل نفسى ، اذا كانت هذه هي الطريقة الوحيدة لكى تبلغ هدفك . ومن حسن الحظ ، فأنك لن تدرس على يدى شخص يجمع بين هاتين الصفتين .

وقد يوجد تحول رائع من الحياة الشخصية والحقيقية الى الحياة التخيلية للدور . والطريقة الوحيدة المضمونة فى النهاية هي أن تتأكد من أن الاستجابات التى ستحدث أثناء الأداء تنتج عن البواعث الصادقة المتوفرة فى المادة المكتوبة ، وأنها لا تنتج عن التفكير فى تجربة شخصية لا علاقة لها اطلاقاً بالبائع الذى يفاجئك . واذا كنت قد فقدت كلياً من

قبل وبكيت من أجله ، وتقوم الآن بدور من مات كلبه مقتولا وتبكي من أجله ، فيمكنك بطبيعة الحال أن تمنح هذا الكلب التخييل جزءا (أو كل) مما شعرت به نحو الكلب الحقيقي ، دون إلحاق أى ضرر بأدائك . أما إذا استبدلت الكلب بوالدتك فانتى أبداً فى الشك فى مدى سريان هذه الطريقة وفعاليتها .

إن القيمة الحقيقية من وراء استخدامك لتجربتك الشخصية تكمن فى حقيقة أنه قد أصبح لديك ادراك مباشر لعواطف معينة ، وأحاسيس معينة ، ورغبات معينة . ومن المهم للممثل أن يمر بأكثر ما يمكن من التجارب حتى تدرك آله كل المفاتيح التى يمكنه أن يعزفَ عليها . ولا يعنى هذا أنه يجب عليك أن تقتل شخصا فى حالة إذا ما كان المطلوب منك أن تقوم بدور رجل قاتل . ومن الواضح ، كما هو الحال فى جميع الأعمال الإبداعية ، أنه يلزمك أن تعتمد على سعة الخيال وعلى حسن الذوق وصواب الأحكام طوال الوقت .

واليكم مثالا كاملا لحالة ضرورية من التحول الشخصى : بما أنه لا يمكنك أن تقتل فعلا لكى تدرك ذلك الاحساس ، فعليك أن تستحضر الاحساس **بالرغبة فى القتل** ، وهو احساس يكاد يكون كل واحد منا قد أدركه فى وقت أو آخر . وإن كان ليس فى إمكانك أن تتذكر عن وعى متى أحسست من قبل بهذا الاحساس ، فعليك أن تتخيل موقفا ترغب فيه أن تقتل شخصا آخر .

وكان لدينا بعض الطلبة الذين قالوا انه لا يمكنهم اطلاقا أن يقتلوا شخصا ما ، ولكننا تمكنا بعد دقائق معدودات من الاستجواب ، أن نخلق ظرفا تخيليا ينتهى بأن يقول الطالب على مضض : « حسنا ، نعم سأقتله » . وكما هو الحال مع كل العواطف ، فإن غريزة القتل موجودة فى كل منا ؛ وكل ما علينا أن نفعله هو أن نبحث عنها .

ولتذكر أن فائدة خصائص الشخصية فى توليد العاطفة هى أن تساعد أساسا فى اطلاق الحرية لألتك . وأنه لمن سوء الحظ أن يكون عليك أن تستخدمها كمكاز طوال سنوات ممارستك للتمثيل .

صور الأشياء الحية • الأشياء الفاقدة للحياة

تروى إحدى النكات المشائعة عما يلور داخل فصول دراسة التمثيل شيئاً مماثلاً لما يلي : « لقد طلب منى المدرس اليوم أن أصبح شجرة صفصاف ، بينما لا تطلب مكاتب توزيع الأدوار الكثير من شجر الصفصاف هذه الأيام » .

وهذا صحيح ، وإذا كنت شجرة صفصاف حسنة الهيئة ، وهذا هو كل ما حصلت عليه من وراء هذا التمرين ، فلن تضمن لنفسك مستقبلاً زاهراً • ومن حق هذا التمرين - من حقه كأداة قيمة إلى حد بعيد - أن أمضى معكم عدة دقائق في الحديث عنه •

هناك عدة أغراض وراء استخدام ما نسميه بصفة عامة **صور** (وإن كان هذا الاصطلاح ليس دقيقاً هنا) ، ولكل غرض منها دور هام • وأول كل شيء ، أنها تثير المخيلة وتنبهها • وثانياً ، وكما سأشرح بعد قليل ، هي أسرع أداة يمكنك أن تعتمد عليها - وأقواها أثراً - عندما تحتاج أن تجري تغييرات جوهرية في أدائك في خلال فترة زمنية محدودة • وما نبحث عنه عندما نستخدم « صورة » هو **جوهر** هذه الصورة • لقد سمعنا على سبيل المثال ، من يقول : « انه دب » أو « انها بقرة » أو « انه فار » • ومن الواضح أن لا أحد يقصد أن الشخص المشار إليه هو فعلاً وحرفياً أحد هذه الأشياء • إنما **المقصود** أن هذا الشخص له نفس **صفات** الحيوان المشار إليه •

وكما أن الأشياء الحية لها صفاتها ، كذلك الأشياء الفاقدة للحياة لها صفات أيضاً • أن **التاج** يوحى بأفكار معينة في ذهن الشخص الذي استمع إلى تلك الكلمة • كما أنه يفرض إيقاعاً خاصاً به ، يختلف تماماً عن الإيقاع الذي تفرضه **الآلة الكاتبة** أو **الكهرباء** •

وينطبق نفس الشيء على إيقاع الحيوانات • ومن المؤكد أن إيقاع **قطة** يختلف تماماً عن الإيقاع الذي تفرضه كلمة **فار** •

كما توحى الأشياء والحيوانات أيضاً ببعض المواقف العاطفية والحسية • إن القدرة على الطيران أو الثبات تختلف تماماً من الناحية

العاطفية عند البقرة عنها عند الأرنب • انهما يتحركان بطريقة مختلفة ، ويفكران بسرعات مختلفة ، ويستجيبان لأي دافع بسرعة مختلفة أيضا ، كما يختلفان في احساسهما بالأشياء ، ويعيش كل منهما حياة عاطفية مختلفة تماما عن الآخر •

ماذا يحدث اذا عندما يختار الممثل صورة ؟ انه يبحث عما أسميه انا الروح أو الجوهر : الإيقاع والحرية العاطفية ، والقدرة الفكرية ، والمواقف الجسدية والحسية • ويلزم للممثل أن يمتص هذا الجوهر داخل نظامه ، وبحيث لا يصبح الممثل أرنباً بل شخصا مثل الأرنب ، ولا يصبح دبا بل شخصا مثل الدب ، ولا يصبح تاجا بل شخصا ملكيا • ونتيجة هذا الامتصاص الكامل للجوهر أن يتغير إيقاع الممثل وان تتغير مواقفه الجسدية وأن يتغير زمن وأسلوب آلية استجابته للدوافع ، وأن يتغير النتائج العاطفي • أي أن كل شيء في الممثل ، في واقع الأمر ، سوف يتأثر عندما يختار صورة ما •

أما اذا أردت أن تحدث كل من هذه التغيرات على افراد ، فان المهمة تصبح رهيبة ، وربما وقف كل تغيير منها عقبة في طريق التركيز المطلوب لتنفيذ كل تغيير آخر • ولكن اذا استخدمنا مفهوما بسيطا - هو الصورة - فان الآلة كلها يمكنها أن تتأثر في وقت واحد دون الحاجة لأن ترهق نفسك بمئات التفاصيل • انك تتنفس دون أي تفكير ، أما اذا حاولت أن تجعل آلية التنفس تحدث عن طريق الوعي فقد ينتهي بك الأمر الى أن تفقد القدرة على التنفس على الإطلاق •

ان الصورة وسيلة غير عادية • ولكنها مجرد وسيلة ، انها وسيلة من عدة وسائل • ويلزم أن يتم استخدامها بحيث لا يقول أحد المتفرجين : « أوه ! انظر إليه ، انه آلة كاتبة ! » •

ولتذكر أيضا أن الأشياء والحيوانات تمنى دلالات مختلفة بالنسبة للأشخاص المختلفين • فلا يوجد معنى مطلق فيما يختص بكلمة أوفنب مثلا ، ومن الممكن أن أختلف أنا معك في أفكارنا الجذرية حول جوهر الأرنب • وبناء على هذا ، من المهم أن تذكر أن الصورة وسيلة شخصية من أعلى درجة • قد يقول المخرج أن هذا الشخص ثور ، وتستخدم أنت الثور كصورة وتجيء النتيجة على غير ما يقصد المخرج • كان الواجب أن تطلب بعض التحديد من المخرج ثم تبحث عن الصورة التي تؤدي الى النتيجة الضرورية • ان الأمر لا يهم أحدا سواك فيما يختص بالصورة التي تختارها • وإذا استخدمتها بطريقة صحيحة فلن يعرف أحد في العالم كله ما الذي استخدمته • عليك أن تملأ صندوقك بهذه الصور حتى تكون متاحة في خدمتك في حالة الطوارئ •

ولنتصور انك حضرت الى الاستديو بعد أن استوفيت التدريبات اللازمة في ذهنك ، وبعد أن توفرت لديك فكرة محددة عن خطتك لمباشرة

عمل اليوم • وترى نفسك في الدور متحمسا مرحا مستعدا للضحك ومتوثبا للحركة • وخطوات تفكيرك سريعة ، لأنك سريع التفكير • ولقد اخترت أن تتخذ لنفسك وضعا جسديا منحنيا الى الأمام قليلا ، وكأنك ملاك ، خفيفا على قدميك ، سريعا في استجاباتك كالبرق •

وتؤدي البروفة مرة ، ويستدعيك المخرج ليقول لك منفردا : « ما تفعله يثير الاهتمام الى أقصى حد ، وهو عمل جيد تماما في حد ذاته » • وتوقع منه أن ينتقل بعد ذلك الى ما يعترض عليه : « ولكنه لا يوفر الاحساس الذي أحثاه لهذا الدور ، وخاصة في هذا المشهد • انك تتحرك بأسرع مما يلزم ، انك تلتقط الإشارة بأسرع مما يلزم ، انك تنحني الى الأمام قليلا وأنت بهذا تفقد قوتك • انك تستجيب قبل أن تحصل على الوقت الكافي لكي تتعامل مع ما يضدحك » • ويستمر المخرج في كلامه •

وإذا حاولت أن تمالج كل بند من هذه البنود على انفراد ، فسوف تستهلك نفسك قبل أن يستدعيك المخرج لاجراء البروفة التالية بعد دقيقتين • ولا تنس أنك قد أمضيت طوال الليلة السابقة لكي تعد ما تقدمه في البروفة • فماذا تفعل الآن ؟

انك تستخدم صورة ما : أنت في حاجة الى أن (١) تبطيء من إيقاعك (٢) تتجنب أن تلتقط اشاراتك بسرعة (٣) تقف مفرد القامة (٤) تكون أقوى • فماذا لو أخذنا التاج كصورة ؟ ان جوهره هو (١) ايقاع بطيء ، (٢) فكر مدروس متأن ، يبطيء من الاستجابة للإشارات ، (٣) معتدل عموديا وله جلالته وفخامته ، مما يستبعد شكل الظهر المنحني ، (٤) احساس بالقوة ، ملتصق بفكرة النفوذ والسيطرة • وإذا كان التاج يعنى كل هذه الأشياء بالنسبة لك ، كما يعينها بالنسبة لي ، فان استيعاب هذه الفكرة والسماح لها بأن تؤثر على آلتك سوف يحقق كل احتياجاتك بسرعة وبدون المزيد من العناء •

وكلما تحدثت عن استخدام الصور بطريقة صحيحة ، أذكر مثلا أصبح الآن أحد نجوم السينما الكبار ، ولكنني لن أذكر اسمه حتى يمكنني أن أرى هذه القصة عنه • كنا ننفذ حلقة من مسلسل تليفزيوني حي ، وكان هذا الممثل يقوم فيها بدور مزدوج • واتصل الممثل بمؤلف المسلسل ، الذي كان صديقا حميما لي ، ومن النوع الذي يميل الى التهريج والمزاح ، وكان ذلك قبل بدء التمثيل على الهواء بيومين • وقال له الممثل ، والقلق واضح على وجهه : « انني لا أعرف من أنا • من أنا ؟ » • واندھش المؤلف لهذا السؤال الذي يثار قبل تأدية الدور بيومين ، وأجاب مازحا : « أنت قطعة من اللفت » • وأوما الممثل بوجهه في جدية وسار مبتعدا ببطء ، وهو يستوعب هذه القطعة الممتازة من التصور •

وعندما كنا ننفذ الحلقة على الهواء ، كان المؤلف يتابع العمل من كابينة الصوت التي كانت تجاور كابينة التحكم (الكونترول) التي كنت اجلس فيها • وألقى الممثل الجمل الخاصة به عندما حان وقتها خلال تلك الساعة • ولم يتمكن المؤلف من مقاومة أن يندفع خارجا من كابينة الصوت ليقترحم كابينة التحكم ، ويميل على ليهمس قائلا : « انظر ! لقد أخبرته أنني كتبت الدور لقطعة من اللفت ، ولكنه يؤديه وكأنه قطعة من الفجل • لا عجب اذا انه لا يمكنه أن يتذكر جمل الحوار ! » •

التدريب الأحق - غير التقليدي

لقد سبق لى أن ذكرت فى مكان ما خلال هذا الكتاب ، انه يمكننا أن نسامح الممثل الردىء الذى يبذل أقصى ما فى طاقته ، ولكن لا يمكننا أن نسامح الممثل المثل المتبلد الحس . واحد الأشياء التى تجعل الممثل مثيرا للاهتمام هى قدرته على أن يقدم ما هو غير متوقع . ان الممثل المثير للاهتمام يستجيب للحافز أو للمؤثر بطريقة مفاجئة ، ولكنها صادقة فى الوقت نفسه . انه يفعل الأشياء بطريقة غير تقليدية .

مازلت أذكر ممثلا كان يؤدى دورا فى أحد أفلام رعاة البقر منذ عدة سنوات ، وكل ما بقى فى ذاكرتى من أدائه هو المشهد الذى رفع فيه الفئجان بأن أمسكه من حافته العليا وأسفله ، بدلا من مقبضه ، وشرب ما فيه من قهوة ساخنة بهذه الطريقة . لا شئ يثير الإعجاب فى ذلك ، ولكن بدأ فى تلك اللحظة نوع من الحياة مثير للاهتمام يدب فى هذا المشهد . (لقد أصبح لهذا الممثل سلسلة من برامج التلفزيون الخاصة به فيما بعد) .

إننا جميعا نميل الى أن نفعل الأشياء بالطريقة المألوفة ، الطريقة التقليدية . ولكى نثير الخيال ونمنح الممثلين فى فصولنا فرصة لكى يأتلفوا مع ما هو غير تقليدى ، فإننا نختار مشهد سبق تأديته كتدريب عادى فى الفصل ، وندع الممثلين يؤدونه مرة أخرى ، مع تنفيذ كل شئ بطريق أبعد ما يمكن عن الطرق التقليدية ، حتى ولو أدى هذا الى انعكاس سياق المشهد . انهم لا يجلسون على المقاعد ، بل يجلسون على الأرض ، أو يجلسون على ظهور المقاعد واضعين أقدامهم عليها ، أو يرقدون على الأرض ويضعون أقدامهم على المقاعد . انهم يشعلون السجائر بأى طريقة غير الطريقة العادية . ويتعاملون مع مكملات المنظر بأى طريقة غير الطريقة العادية ، كما نشجهم على استخدام المكملات التى لم تكن جزءا من المنظر من قبل ، الا أن وجودها الآن مفاجئ وغير تقليدى . ونتيجة هذا أننا نرى مشهدا كله هراء وحق ، ولكننا أيضا نرى الممثلين وقد تحرروا من التقليدية ، نراهم وقد استخدموا خيالهم لكى ينفسوا عن أنفسهم

ويضيفوا الى أدائهم ما يشاؤون من اثاره للاهتمام ومن خصوصيات ،
ونكتشف من آن لآخر أن شيئا ما مما اضيف لم يصبح فقط مثيرا للاهتمام
وغير تقليدى ، بل هو أيضا صالحا للاستخدام فى التنفيذ النهائى
للمشهد .

دعنى أقدم مثالا . فى أحد مشاهد مسرحية مانهوف « البومة
والقطعة » ، اختارت الممثلة أن تحضر معها غطاء للميتين أثناء التدريب
الاحمق . وعندما وصلت الى الحد الذى تقول فيه بفضب « مساء الخير ! »
للرجل الذى يشاركها المشهد ، جذبت ذلك الغطاء ليحجب عينيها تلميحاً
منها بانتهاء الكلام . (انها طريقة رائعة حقاً للتعبير عن « اننى لا أريد
أن أتحدث اليك ! ») .

وفوجئ الممثل ، اذ لم تعد لديه أى طريقة للتواصل مع الممثلة ،
مادام لا يمكنه أن يصل الى عينيها . فتوقف لحظة ثم تقدم منها ورفع
غطاء عينيها وألقى جملته التالية . واستجابت بمنتهى الضيق ، وألقت
اليه جملتها التالية ، ثم غطت عينيها ثانية . لقد أضاف هذا التصرف
وقعا جديدا رائعا لهذا المشهد ، لم يكن فى مقدور أحد أن يكتشفه لولا
ممارسة هذا النوع من التدريب .

وأهم اثر لهذا التدريب أن الممثل قد خرج عن روتينه العادى واتجه
الى حسن التصرف والابتكار . ويؤدى القدر الكافى من التدريب بهذه
الطريقة الى أن تصبح اثاره الاهتمام والتخيل وعدم التقليدية طبيعة ثانية
فى الممثل . ويا لها من متعة عندما تشاهد هذا النوع من الممثل .

الكوميديا والتراجيديا من وجهة نظر الممثل

يكاد أن يكون من البديهي أن الشخص الذي يجيد أداء الأدوار الكوميدي لا يمكنه أن يجيد أداء الأدوار التراجيدية (المأساوية) ، والعكس صحيح . وتسرى هذه القاعدة عامة ، الا في حالات استثنائية محدودة .

لقد حاول عدد من الأشخاص الذين أعرفهم أن يدركوا الفارق بين الكوميديا والتراجيديا . انني أدرك أن هناك فرقا ، واود أن أذكر هنا بعض الأشياء الواضحة لي .

وأول هذه الأشياء وأهمها ، انه لكي يؤدي شخص ما دورا كوميديا يجب أن يكون هو من ذلك النوع من الأشخاص الذين يفكرون بروح الدعابة والمرح . واذا كان من المتيسر لك أن ترى الجانب المرح أو الساخر من أى موضوع يبدو جادا لسواك ، يكون من السهل عليك أن تؤدي الكوميديا . أما كيف تتعلم أن ترى الجانب المرح من الأمور ، فهذا ما لا يمكنني أن أقوله . ولو كنت أقدر على هذا لكونت ثروة هائلة من وراء ذلك .

وبالرغم من أن الكوميديا يجب أن تعتمد على الواقع ، الا أن نتائج الحدث في الكوميديا لا تبدو واقعية مثلما تبدو نتائج حدث مماثل في التراجيديا . فمثلا انتحار هيدا جابلر حدث تراجيدي ، ولا توجد لحظة من اللحظات التي تسبق هذا الحدث نفسه ، ولا أثناء اللحظة التي تقرر فيها هيدا أن تنهى حياتها ، نحس فيها بأى حس مضحك . ان نتائج هذا الحدث واقعية بلا شك ، كما أن المشاكل التي أدت بها الى هذا التصرف واقعية وهامة بلا شك أيضا . بينما نجد من جهة أخرى ، في أكثر المشاهد إثارة للضحك ، في الفصل الثالث من مسرحية مانهوف « البومة » ، أن الناس الذين يتحدثون عن الانتحار لا يعتبرونه أمرا جوهريا أو شاعلا . انهم يتصرفون كما لو كانوا يناقشون أمرا تافها مثل هل في امكان الفتاة أن تصحب الرجل في رحلته الى سان دييجو أم لا . ان تقييم الشخصيات لحدث الانتحار لا يتضمن أى احساس بالخطر والشمولية مما يجب أن يتضمنه الحدث الواقعي .

ويعتبر الانتحار هنا كاقصى مثال . وينطبق نفس الاحساس بنقص الحقيقة المطلقة بشكل أو بآخر على أغلب لحظات النتائج الواقعية في الكوميديا . فالمت لا يبدو وكأنه أمر نهائي ، كما لا يبدو الافلاس وكأنه كارثة شاملة ، ولا يبدو الانفصال والطلاق على أنهما مستمران ومفجعان . وقد يبدو هذا تبسيطا مبالغا فيه اذا نظرنا الى الكوميديا بهذه النظرة ، ولكنني لا أعتقد ذلك . لقد وجدت في الفصل العراسي أننى عندما أقدم لأحد الممثلين تعديلا أو تكييفا معيناً يقل قليلا عن الوضع الجاد ، فإن المشهد الكوميدي يصبح أكثر اضحكا عما لو تم أدائه بنفس التعديل اذا كان المشهد تراجيديا .

ومن الحيوى أن يكون منسوب الطاقة في الكوميديا أعلى منه في التراجيديا . يلزم أن تكون الطاقة الصوتية عالية ، ويجب أن تكون الطاقة الجسدية عالية ، ويجب أن تكون الطاقة المحركة للمشهد عالية . وكلمة « الخطو » تعبر مألوف لكل من له علاقة بالكوميديا . إن التوقف للتفكير يجب ألا يستغرق الا جزءا صغيرا من الوقت الذى يستغرقه في التراجيديا . والاستجابة للحافز أو المؤثر يجب أن تحدث بعد جزء من الوقت الذى يلزمها في حالة التراجيديا . الا أنه من الخطر أن تلتقط اشارات بله حوارك دون تفكير أو أن تستغرق فترة طويلة من التفكير بين كل جملة وأخرى ، سواء في الكوميديا أو في التراجيديا ، كما يتطلب الأمر أن تستجيب للمؤثر عندما يحدث . إن القاعدة العامة في الكوميديا أن تمر خلال النص من المؤثر الى الاستجابة في وقت يقل عن مثيله في التراجيديا .

لقد تحدثت حتى الآن عن ثلاثة فوارق رئيسية بين الكوميديا والتراجيديا :

- ١ - يجب أن تكون الطاقة أعلى في الكوميديا .
- ٢ - يجب ألا تتخذ نتائج أى موقف جاد في الكوميديا نفس واقعية وحسم مثيله في التراجيديا .
- ٣ - يجب أن يستغرق الانتقال أو التوقف للتفكير في الكوميديا جزءا من الوقت الذى يستغرقه في التراجيديا .

وهناك فرق آخر ينحصر في نضج الاستجابات . فقالبها ما تعتمد الكوميديا على حقيقة أن الناس يتجاوبون مع بعض المؤثرات بمنسوب « أقل من ناضج » ، لأنهم لو تجاوبوا بنضج كما تفهم أنت وأنا ، لأصبح المشهد تراجيديا أكثر منه كوميديا .

والمثال الكامل لهذا بالنسبة الى التجسيد ، هو اللحظة في « مولودة بالأمس » التى تتحدث فيها الشقراء البلهاء ببلى دون ذلك الثرى

الناجح جدا متعدد الملائين غير المهذب الذى يتعامل فى الخردة ، على أن يحدد تعريف كلمة « شبه جزيرة » • انه يقف منتصباً بدون تفكير لاصفاً قديميه ببعضهما وكأنه تلميذ فى مدرسة • • ليتلو أمامها التعريف كما تعلمه فى المدرسة الابتدائية • هذه الاستجابة مضحكة ، أما لو كان قد أجابها بطريقته العادية الناضجة فإن الأمر يصبح مجرد تعريف •
وتنحصر الكوميديا فى مشهد الانتحار فى « اليوم والقطعة » فى كل من المظهر غير الواقعى للنتائج وفى الدرجة اللائقة تماما من الاستجابات « أقل من الناضجة » •

وفى مشهد مرح من « عشاق وغرباء آخرون » التى ألفها جوزيف بولونيا. ورينى تايلور ، تصعد امرأة الى الفراش مع زوجها متوقعة أن ترى ذلك ممارسة جنسية • الا انه لا يستجيب لمطرها ولا لقيصها الشفاف ولا ليديها اللتين تحومان فوق جسمه • ويقول لها « اننى مدين لك بكرة » فترد عليه « انك مدين لى بثلاث مرات من قبل » • ان الاستجابة هنا صبيانية ، ولهذا فهي مضحكة جدا •

وبعض الأساسيس لها من الواقعية ما يجعل من المستحيل أن تثير الضحك • • ان الغضب والكراهية اذا ما تم التعبير عنهما بالكامل وبصدق ، لا يثيران الضحك • واذا ما دعت الضرورة لمثل هذه الأساسيس فى الكوميديا ، فمن الواجب أن نفكر بطريقة مختلفة ، ونستخدم مشاعر أخرى بديلة مثل الضيق والاحباط •

وهناك أمر آخر هام جدا علينا أن نتذكره فى حالة الكوميديا ، وهو أن الاستجابة للمؤثر يجب أن تكون دائما أقوى منها فى حالة الدراما • أى أن المؤثر ذا النتائج الصغيرة فى الكوميديا يجب أن يولد استجابة قوية جدا ، وأن المؤثرات العاطفية الكبيرة يجب أن تولد استجابات أقوى من الحياة • يجب أن تكون هذه الاستجابات صادقة وجوهرية ، ولكنها لن تكون بطبيعة الحال مثل الاستجابات التى تصدر عنك وعننى فى لحظتنا المابقة •

وفى المشهد الذى سبق أن أشرت إليه من « عشاق وغرباء آخرون » ، نجد أن المرأة تستجيب لنقص حماس زوجها لممارسة الجنس فى تلك اللحظة بقدر كبير من الضيق • ولأنها متضايقة أكثر منها غاضبة حقيقة ، يبدو المشهد على أساس مضحك • أما فى مواقف الحياة الفعلية أو فى مواقف التراجييدى فقد تحس المرأة المرفوضة بأنها مطعونة فى أنوثتها وتستجيب بطريقة عاطفية عنيفة ، قد تصنف بأى شيء الا أن تكون مضحكة • • أو قد تتقبل حقيقة أن زوجها لا يرغب فى ممارسة الجنس هذه الليلة ، وهناك ليالى أخرى ستأتى بعدها ، وليس هناك مشكلة اذا انه رد الفعل المبالغ فيه بالنسبة للرفض واختيار الاستجابة « أقل من الناضجة » هو الذى ساعد على خلق هذه اللحظة المضحكة وسيطر على

هذا المشهد جميعه ،

هناك عناصر فى الكتابة تثير الضحك بطبيعة الحال ، مثل أى استجابة غير متوقعة ، أو أى شخصية غريبة الأطوار ، أو أى مرح كاريكاتيرى (المرح الجسدى مثل الانزلاق على قشرة الموز أو القاء فطيرة الكريمة على الوجه) ، ولكننا هنا لا نتعرض الا لتوجيه الممثل وضبطه بحيث يثرى المادة الكوميديّة .

وهناك صفة معينة تقف فى طريق قدرتنا على أداء الأدوار الكوميديّة ، وهى الاتجاه الى أن نعامل أنفسنا بجديّة أكثر من اللازم . يجب أن ننظر الى عملنا بجديّة ، ويجب أن ندرك قيمنا وتقديراتنا بجديّة ، ولكن لدى شك خفى فى أننا لو عاملنا أنفسنا بجديّة أقل مما نفعل ، فسوف نصبح ممثلين أفضل ، سواء فى التراجيديا أو الكوميديا ، ولا شك عندى فى أننا سنكون أشخاصا أفضل وأكثر سعادة .

والكوميديا بلا شك أكثر صعوبة فى أدائها من التراجيديا . وفى الكوميديا لا تسمح لك الظروف الا بقدر قليل جدا من الخطأ . قد تبتعد قليلا عن الصواب فى لحظة تراجيدية ، أما الجملة المثيرة للضحك فان أقل اعتماد عن الصواب فيها لا يجعلها مثيرة للضحك على الإطلاق .

وهناك قصة عن ادموند جوين توضح هذه النقطة . فعندما كان جوين راقدًا فى انتظار الموت زاره مخرج عمل معه عدة مرات وكان من المعجبين به كمثل . وتحدثا سويا لفترة الى أن حان موعد مغادرة المخرج للمكان ، فقال : « يلزم أن أتركك . ولكن قبل أن أفعل هذا هناك شيء أود أن أسألك عنه . انه سؤال صعب وأتمنى ألا يسبب لك أى إساءة ، ولكننى أريد أن أسأله » .

وسأله جوين : « ما هو ؟ »

« هل هو صعب ؟ »

« ما هو الصعب ؟ »

« الموت » .

وفكر جوين برهة ، ثم قال : « نعم . ولكنه ليس بأصعب من أداء الكوميديا » .

القراءة الباردة وتجربة الأداء

ان تجربة الأداء شر لا بد منه . والا فكيف يمكن للمنتج والمخرج وموزع الادوار أن يقرروا من هو الأفضل لكل دور معين ؟ وأنت تميل الى الاعتقاد ، بعد أن أدبت دورا أو دورين سواء كانا صغيرين أو كبيرين ، أنهم أصبحوا يدركون مواهبك الممتازة مثلما تدركها أنت . للأسف ! انهم غالبا لا يدركون هذا . انهم يريدون أن يلتقوا بك ، ويتحدثوا اليك بضعة دقائق لكي يتلمسوا ميزاتك الأساسية ، ويجعلوك تستكمل تجربة الأداء audition بأن تقدم لهم قراءة باردة .

والقراءة الباردة cold reading هي في الواقع تسمية خاطئة ، فهي توحى بأنهم سوف يطلبون منك أن تقرأ دورا دون أن يمنحوك الفرصة لدراسة المادة أولا . ان هذا لا يحدث في أغلب الأحوال . عليك أن تتذكر شيئا هاما وأنت متجه الى تجربة أداء دور معين عندما يطلبون منك أن تقدم قراءة باردة ، وهو أن تنظر الى الشخص الذي ستقرأ معه كلما أمكن ذلك . امسك السيناريو في الوضع الذي يجعل وجهك واضحا وبحيث لا تحتاج عينيك الا لتقطع أقل مسافة ممكنة لكي تنتقل من وجه الشخص الآخر الى صفحة السيناريو . وانظر الى الشخص الآخر أطول مدة ممكنة وأنت تصفي ، وتعتمد توقيتك بحيث تكفيك نظرة واحدة الى الصفحة لكي تعرف جملتك التالية ، التي يمكنك أن تلقىها وقتئذ دون أى تردد أو مقاطعة . ويمكنك بهذه الطريقة أن تحافظ على احساسك بسرعة الخطو pace واحساسك بالتوقيت الصحيح للمشهد ، حتى في ظروف القراءة الباردة . انظر واصنع الى المؤثرات بأقصى ما يمكنك من تركيز .

ومن المهم أيضا أن تبحث عن وضع لجسمك ليصير عن الاندماج الجسدي . واذا قرأت مشهدا عاطفيا الى حد كبير وسافاك متقاطعتان فان جسمك سوف يتناقض مع ما يدور في المشهد . ومهما أجبت قراءة السطور فانك سوف تنقل احساسا بالمشاركة الجزيئية فقط . ويلزمك أننساء القراءة الباردة أن توحى بالحركات الجسدية

الضرورية ، كان تضرب شخصا • (لا تضربه ، ولكن حرك يدك حركة جزئية لكي توضح أنك تعرف أن هذا يجب أن يحدث) • قد تنهض أو تجلس أو تتحرك خطوة أو خطوتين تجاه أو بعيدا عن الشخص الذى تقوم بالقراءة معه •

استخدم التجسيد ، ما لم تنص التعليمات على غير ذلك ، حتى يعرف المخرج والمنتج أنك تفهم كل أبعاد المشهد • وإذا كان شريكك فى القراءة لا يقدم لك شيئا ، تصرف أنت وكأنه قد قام بكل ما هو مطلوب منه • فإذا كان من المفروض مثلا أن تنال ضربة ، حرك رأسك وكأنك قد تلقيتها •

كون لنفسك فكرة واضحة عن احتياجاتك فى المشهد • وإذا لم تكن متأكدا من هذه الاحتياجات ، فاختر شيئا محددا من بين الاحتمالات التى تراها • لا يمكنك أن تجيد القراءة إذا لم تكن متأكدا من أى جزء من المشهد ، قم بالاختيار ، وتمسك به بكل ما تملك من عزية •

ابدأ العمل من نفسك • لا تحاول أن تخمن ما الذى يريده الناس الذين أعدوا تجربة الأداء • وأفضل ما يمكنك أن تقدمه لهم هو نفسك • وإذا لم يكن هذا سليما فى هذه المرة فانهم سيعرفون على الأقل ماذا ستقدم للور ، وستكون أنت قد قدمت أفضل ما عندك •

وارتد الملابس المناسبة • وإذا كنت ذاهبا للقراءة أو لاجراء مقابلة خاصة بأحد أفلام رعاة البقر ، فلا تظهر مرتديا جاكete سهرة طويلة أو جاكete رياضية زاهية يبرز من تحتها بلوفر يغطى الرقبة جميعها • وإذا كنت ذاهبا لتجربة أداء لدور نائب لرئيس أحد البنوك فإن ارتداء بنطلون من الجينز وقميصى رياضى يعتبر تصرفا خاطئا • ارتد ما يناسب الدور لأنك تريد أن تدرك المجموعة المختصة بتوزيع الأدوار أنك تصلح للدور شكلا ، بحيث يوجهوا اهتمامهم لأدائك وكفاءتك الشخصية •

لا تذهب الى تجربة أداء وأنت تقول : « إذا لم يكن فى إمكانهم أن يحكموا على موهبتى أيا كان ما أرتديه ، فليذهبوا الى الجحيم ! » • هذا تصرف خاطئ منك • فأنت الذى تبحث عن عمل • ومهمة اختيار الناس المناسبين للأدوار المناسبة مهمة صعبة • انى اعتقد حقيقة أن الممثلين الذين يستأمنون من تجربة قراءة الدور ، أو الذين يرفضون تأدية هذا الجانب قبل أن يصبحوا نجوما معروفين أو ممثلين أساسيين ، انما يفعلون هذا من باب الخوف فقط لا غير •

وقد تقول : « اننى موهوب تماما ، ولكننى ردىء فى قراءة الدور » • لن يقبل أحد هذه الجملة • ولا تتوقع أن يكون الرد : « حسنا ، فى هذه الحالة سوف أسند اليك الدور الرئيسى فى فيلمى القادم » • ونصيحتى اليك أن تبذل كل جهدك لكي تجيد القراءة • فقد يتوقف مستقبلك المهنى على هذا الجانب تماما • التحق بدورة عن القراءة السريعة • أو على الأقل

اقرأ أى شيء بصوت عال لمدة لا تقل عن ١٥ دقيقة يوميا ، وارفع عينيك عن متابعة الصفحة بقدر ما يمكنك ، دون أن يتعارض هذا مع تدفق القراءة .

وعليك عنفنا تذهب الى تجربة قراءة ، أن تترك كل مشاكلك الشخصية فى الخارج ، وكذا كل ما يسبب لك أى عدم رضا . فلا أحد يريد أن يجد نفسه مضطرا لكي يشاطرك أحزانك ، وهذا هو ما يحدث عنفنا تبدو عليك مسحة من الحزن والانفعال عندما تكون مع الآخرين . وأيا كان الدور الذى تريد الحصول عليه ، كن مستعدا مرفوع الرأس بمجرد دخولك . اجعل الجميع يحسون أنهم يتمتعون لوجودك معهم . دعهم يدركوا أنك سعيد فى حياتك وسعيد لأنك ممثل . دعهم يدركوا أن المتفرجين سوف يتمتعون بمشاهدتك ، حتى ولو كنت ستؤدى دور شخص مكتئب .

هل يوجد هناك أى تعارض فى هذه الجملة الأخيرة ؟ لا يوجد . أن دور الشخص المكتئب لا يعنى أن يصاب من يشاهده بالكآبة ، مثلما أن دور الشخص الذى يحس بالملل لا يعنى أن يحس من يشاهده بالملل . يجب أن يشعر المتفرجون دائما بأن هناك أشعة شمس وراء هذه السحب .

تذكر دائما أن لكل مشهد بعض تغييرات وقوى محركة فى داخله . وإذا لم تتمكن من أن تكتشفها ، اخترعها أنت .

وتلخيصا لما فات :

- ١ - انظر الى الممثل الآخر بقدر ما يمكنك ، الا اذا كانت أحاسيسك فى تلك اللحظة تتطلب أن تنظر بعيدا .
- ٢ - اصنع بكل تركيز وبكل حواسك .
- ٣ - ابحث عما تحتاج اليه فى هذا المشهد ، واتجه اليه .
- ٤ - ابحث عن القوى المحركة والصراع فى هذا المشهد
- ٥ - اهتم بقدر الامكان بكل الظروف المحيطة بالمشهد التى يمكن أن تؤثر عليك .
- ٦ - ارتد ما يلائم الدور ، بقدر ما يمكنك .
- ٧ - ارفع رأسك وأنت تدخل مكان تجربة القراءة .
- ٨ - ابحث عن الجانب المرح فى هذا المشهد .
- ٩ - وضع الأجزاء الهامة ، أى الأجزاء التى تدفع بالمشهد الى الأمام .

العمل مع المخرج

يعمل الممثل مع عدد من المخرجين طوال حياته • وإذا كان له نشاط في التليفزيون فإنه يعمل مع عدد من المخرجين أكبر مما يمكن أن يعمل معه في أى وسيلة أخرى للتعبير •

وفي دراستنا مع المخرجين (عن طريق فصل من طلبة مختارين لكي يصلوا مع مخرج مختلف كل اسبوع) سرعان ما يتعلم الممثلون أن كل مخرج يختلف عن سواه • ولكل منهم طريقته في الحصول على ما يريد • وطريقته في تفسير نفس المشهد • ومن الجوى جدا أن تتعلم أن تعمل وفق أى طريقة في الاخراج ، ولكى تفعل ذلك ، عليك أن تتعلم أن تصفى الى المخرج •

ويميل الممثلون الى أن يشبوا للمخرج أنهم يسبقونه في كل الأوقات • فما أن يبدأ المخرج في تقديم جزء من توجيهاته حتى يومئ أغلب الممثلين برأسهم ويقولون « نعم ، نعم » قبل أن يفهموا حقيقة ما يريده المخرج • من الأفضل ، عندما يتحدث المخرج اليك ، أن تعطيه مائة من المائة من اهتمامك • لا يلزمك فقط أن تصفى بعناية حتى تسمع كل كلمة يقولها ، بل اصغ بكل ذكائك وبكل حواسك وبكل قدرتك المهنية حتى يمكنك أن تكشف عن المعنى الكامل لما يطلبه وللنتائج التى يسعى اليها • وبكلمات أخرى ، قد يقول المخرج « تكلم أبطأ قليلا » ، بينما هو يعنى ان استجاباتك ليست صادقة ، أو أنها ليست دقيقة من حيث الإيقاع ، أو أنك جعلت الشخصية أكثر ادراكا وتميزا للأمور ، أو أنه يريده منك أن تحتار وإنك تتكلم • هناك عدد من الأشياء التى قد يعينها حقيقة • وقد تكون منطقيا إذا ما سألت : « ولماذا لا يقول ذلك ؟ » • حسنا ، قد لا يكون هو متأكدا ما هو الخطأ بالضبط ، ولكنه متأكد من وجود خطأ • وليس كل المخرجين يجيدون توجيه الممثل • قد تجد أحيانا أنك لا تتلقى أى مساعدة من مخرج ما ، أو أن تسمع منه جملة غريبة مثل : « ليس فى هذا المشهد ما يكفى من الماجنتا » (اننى لم أخترع هذا التعبير ، بل سمعته من أحد الممثلين) فلن يساعد أحدا أن يقول المخرج ان الرقص

المرتضى (جريك) ليس واضحا بالقدر الكافي بينما هو لا يعرف كيف يحصل على ما يريد ولا يعرف بالضبط ما الذى يريده . ولتذكر دائما أن وجهك العظيم هو الذى سيظهر على الشاشة فى النهاية ، حيث لا توجد أى كتابة على نفس الشريط تقدم للمتفرج أى تفسير عن لماذا لم يكن أداؤك كما يجب أن يكون . لقد قلت هذا من قبل ، وسأقوله هنا مرة أخرى : يجب عليك أن تطور آلتك وحرفتك الى قمة من الاتقان بحيث يبدو أداؤك جيدا مهما كانت المشاكل .

ولهذا ، عندما تصفى الى المخرج ، امنحه كل اهتمامك واصغ الىه بكل أذنانك وبكل عواطفك وكل ذهنك وكل حواسك . ابحث عن كل ما يتضمنه ما يهدف اليه ، لا تجعله يوقفك ويطلب منك أن تعيد أداؤك ثلاث أو أربع أو عشر مرات - وربما يئأس منك فى النهاية ويقول : لا تؤجر هذا الممثل مرة ثانية أبدا . ان المخرج لا يهتم بوسامتك وأناقتك ، انه لا يهتم الا بأداؤك النهائي . لا تحاول أن تخمن مقدما نهايات الجمل التى يوجهها اليك ، بل دعه يهتم بنفسه قبل أن تومئ برأسك كأنك فهمت وتحاول فى الاتجاه الخاطئ .

وعندما يقول المخرج « حركة » (لبدء التمثيل) فلا تنتظر الالهام ، ولا تقلق على التقنيات (الطرق الفنية) التى تعلمتها ، ولا تقلق بصفة خاصة على دلالات الألفاظ ، بل ابدأ التمثيل .

لا يهم الآن ان كان لا يمكنك أن تحدد كل نبضة وكل مظهر من مظاهر المشهد . وإذا كنت لا تعثر على صيغة المصدر لكل قصد فلا تتوقف الآن لكى تسجد عنه . الى الجحيم بكل هذا ، أد النتائج اذا لزم الأمر ، المهم أن تبدأ العمل . وسوف تندهى كيف أن مجرد بدء العمل يفتح الأبواب المغلقة . اننا نقيد أنفسنا بالتأمل الفكرى أثناء الأداء . لا تفعل هذا . يحين وقت يلزم فيه أن تلقى بعيدا بكل الدروس ، وكل التعاريف ، وكل التأمل الفكرى . هذا الوقت هو عندما يقول المخرج « حركة » ! **وكلمنا زاد تفكيرك ، كلمنا قل احساسك** . وإذا كان تحضيرك سليما .

وإذا كان تدريبك على قدر ما من الصلاحية - وإذا توفرت لك بعض الموهبة - فإن أغلب ما سيحدث سيكون صحيحا . ثق فى هذا .

هذا هو ما يتوقمه المخرج عندما يقول « حركة » - لا تعقل ولا أعذار . انه لا يريد الا أن تبدأ تأدية المشهد . فلتبدأ اذا .

والمخرج التليفزيونى هو أكثر المخرجين تمجلا . ان وقته محدود ، سواء فى مرحلة الاعداد أو فى مرحلة التصوير الفعلى . ولا يتوفر له الا أقل وقت ممكن للعمل مع الممثلين ، وكذا أقل قدر ممكن من الصبر . ولابد أن أقول كلمة هنا فى صالح كل من يعمل فى هذا المجال . ان قدرتهم على التحكم فى الأينفد صبرهم لأمر مذهل حقا .

ان المخرج يريد من مثليه أن يكونوا مستعدين تماما . انه يطلب

من كل منهم أن يكون قد درس السيناريو والدور • ويطلب منه أن يفهم علاقة دوره بباقي الأدوار • انه يريد من الممثلين أن يقدموا اسماهم ، لا أن يقتتلوا في سبيل الحصول على الدور • انه يريد أن يتمكن من أن يصني لأفكارك ثم يقول نعم أو لا • وإذا قال لا فيجب أن ينتهي الأمر عند هذا الحد ، وإذا قال نعم فانه يريد أن يشعر انه يمكنك أن تنفذ أفكارك وأن تقدم ما وعدت بتقديمه •

كما يرحب المخرج بأن يعرف انه اذا قدم لك جانباً من توجيهاته فانك سوف تنفذها • انه يريد منك أن تعرف مهنتك بحيث ألا تبدأ قبل أن يقول « حركة » وألا تتوقف قبل أن يقول « قطع » • انه يريد أن يطمئن الى أنك تهتم بملك وانك تحترم مهنتك وزملائك من الممثلين • ان المخرج يريد أن يشعر انه اذا لم يقدم لك أى توجيه على الإطلاق ، فانك ستؤدى أداء جيداً • وإذا أمكنه أن يعتمد على هذا فانه سوف يؤجره كثيراً • تذكر ، انه قد يعتمد على هذا ، فوقته محدود ، سواء كان يخرج فيلماً روائياً كبيراً ، أو فيلماً تسجيلياً ، أو فيلماً اعلانياً في مدينة صغيرة • وإذا كان يخرج مسلسلاً تليفزيونياً فان طبيعة الأمور تلزمه بأن يوجه كل وقته الى النجوم ، أما الممثلون الضيوف فانه يخصص لهم قليلاً من الوقت أو لا وقت على الإطلاق ، وخاصة من لا يستلون في عداد النجوم الضيوف •

تذكر أيضاً أن المخرج قد أمضى ، قبل اليوم الأول للتصوير ، فترة زمنية قاسية في اختيار مواقع التصوير ، وفي توزيع الأدوار ، وفي التحضير لإخراج كل مشهد عليه أن يصوره • انه يحصر اهتمامه في الوقت المخصص لكل يوم لكمية العمل المطلوب تنفيذه ، وعليه أن يقرر أى المشاهد التي يجب أن يمنحها أكثر الوقت والعناية ، وأياها يترك لها أقل وقت • انه يحضر الى مكان التصوير مبكراً ، كما انه يعمل الى ساعة متأخرة من الليل لكي يعد عمل اليوم التالى • فاذا كان يتوقع منك المعجزات فهذا أمر مفهوم • وإذا كان لا يمنحك من وقته الا القليل فهذا مفهوم أيضاً ، وان كان أمراً مقلقاً لك • وهذا هو سبب أنه يريد أن يكون مطمئناً تماماً عندما يؤجره ، أى أنه قد استأجر مثلاً يكون مستعداً دائماً ، مثلاً يعرف مهنته ، ويتصرف كمحترف في كل الأوقات ، ويمكنه — بمساعدة أو بدون مساعدة — أن يقدم أداء جيداً فيه ابداع يساعد على إن يبدو الفيلم جيداً •

كيف يمكنك أن تعمل مع مخرج يصيح ويصرخ في وجهك ؟ سألتني إحدى تلميذاتي السابقات هذا السؤال عندما ذهبت لتعمل في فيلم روائى كبير يخرج به أحد كبار مخرجى هوليوود وكان مشهوراً بصياحه وصراخه فى وجه مثليه مما يخرجهم امام طاقم التنفيذ وباقي الممثلين • نصيحتى لها كانت هى نصيحتى للجميع • • ليس لأى مخرج الحق

فى أن يهينك وأن يقلل من قدرك أمام الآخرين ، ولا على انفراد . هناك عدد من المخرجين الذين يعملون بهذه الطريقة . ولا شك عندى أن الدافع فى كل هذه الأحوال هو ساديتهم وتلذذهم بتمذيب الغير ، وبالتالي فلا يجب قبول هذا التصرف منهم .

وما قلته للمثلة هو : « دعيه يصرخ أول يوم أو يومين . وبعد أن تدعى يومين فى فيلمه ، يكون قد استثمرك الى حد كبير . فإذا ما صرخ فى وجهك أو أهانك اذهبى اليه فى هدوء تام وقولى له : « سيدى ، لا يمكننى أن أعمل وأنت تصيح وتصرخ فى وجهى . ان هذا يضايقنى ويجعلنى غير قادرة على العمل . وعلى هذا سأنتجه الى غرفة الملابس وسأبقى هناك حتى تكون مستعدا لاستئناف العمل على أساس هدىء عاقل فيه فرصة للإبداع » . ثم استديرى وسيرى تجاه غرفة الملابس .

« دعى المخرج يهددك ، دعى الاستديو يهددك ، دعيهم يثيرون كل ما يمكنهم أن يثيروه . النقطة الهامة هى أنك لم تنقضى التعاقد الخاص بك ، بل هم الذين بقضوه وخرجوا عليه . وأنا متأكد من أن نقابتك أو اتحادك سوف تقف الى جانبك ، كما اننى متأكد من أن هذا المخرج سيدرك انه قد ارتكب خطأ فى حقك .

« واقترح ألا تحولى تلك اللحظة الى مشادة علنية ، بل نفذيها بهدوء وجانبيا ، حتى يمكنه أن يتراجع فيما بعد دون أن يحس بأى جرح أو اهانة . واعدك بأن تكسبى هذه الجولة لأنه سوف يتكلف كثيرا اذا ما فكر أن يجعل ممثلة أخرى تحل محلك ويعيد تصوير كل ما فات » .

القسم الرابع

آليات الفيلم وشريط الفيديو

أول يوم في مكان التصوير

المخرج مستعد الآن . وأنت موجود داخل قاعة التصوير السينمائي (البلاتوه) لأول مرة في حياتك ، مستعد لكي تبدأ العمل في أول دور سينمائي لك .

انه مكان غريب جدا بالنسبة لك . انك قلق . انك خائف . هناك أشياء كثيرة حولك غريبة وغير عادية ، وهناك أصوات لم تالها وكلمات لم تسمع سماعها .

وتنظر الى أعلى . ويوجد أعلى الديكور ممر علوي تثبت عليه الأنوار . ويتحرك الكهربائيون على الممر لكي يضبطوا الأنوار وفق تعليمات رئيسهم الذي يستجيب لرغبات مدير التصوير .

وفجأة يلزحك شيء يتحرك فوق رأسك - انه حامل الميكروفون . وتلاحظ أن آلة التصوير مثبتة على عربة عادية . وهناك شخص وراءها مستعد لتحريكها ، ومعهما المصور والمختص بضبط التركيز البؤري ، اللذان يجلسان على العربة . وهناك من يحمس المنمنمة بين آلة التصوير ووجهك بشريط قياس ويدون ملحوظة بذلك .

ولقد تحدث لك المكان القدي سبباً منه . وتبدأ البروفة . ولقد أحاطوك علماً بأنك ستنتقل الى هنا ثم الى هناك . وكل مرة تقف فيها حيث يطلب منك المخرج أن تقف ، يقوم شخصي بتثبيت قطعة من شريط لاصق على الأرض بجوار قصيتك . وتتابعك آلة التصوير ببطء ، لأن الرجال الذين يستخدمونها لا يرفعون عيني الآن الى أين تتجه أنت ، ولا الى أين يتجهون هم . ويراقب مدير التصوير ما يحدث ، ويطلب تعديل الإضاءة ، ويتحدث المختص بحامل الميكروفون بهموه الى شخص آخر لا يمكنك أن تراه .

« انك تعترض إضاءتها الرئيسية ! » أنت . هذا هو ما تسمعه الآن . وتلاحظ أنك تسقط ظلاً على وجه الممثلة القريبة منك . فتقف خطوة الى الزوا . وتختلس النظر ، فتلاحظ أن هناك كشافاً يلعب نوره على

وتستمر البروفة • ويريد المصور منك أن تتحرك مرة أخرى أكثر
بطئا • ويريد المختص بحامل الميكروفون منك أن ترفع من صوتك قليلا •
وتنتهي من اللقطة ، ويقول شخص بصوت عال « العريق الثاني ! » ماذا ؟
ويتحرك باقي الممثلين الى خارج المنظر ، وتفهم انت انه يجب عليك أن تفعل
متنهم • ويلاحظ ان هناك فريما اخر من الممثلين يتحركون الى حيث كنتم
تقفون •

وبعد برهة ، يقول مساعد المخرج « الفريق الأول ! » ويتحرك
الممثلون الذين اشتركوا معك الى داخل المنظر ، فتفعل مثلهم • ويتحركون
جميعا الى أوضاع البدء لكل منكم •

وتقومون الان ببروفة أخرى • وتبدأ في التوتر قليلا ، انك تقترب
من تنفيذ اللقطة فعلا • وتنتهي من اجراء البروفة • ويقول المخرج « فلنصور
هذه المرة » • ويطلب مساعد المخرج الهدوء من الجميع • ويتحرك الممثلون
الأخرون الى أوضاع البدء الخاصة بكل منهم ، وتفعل مثلهم •

ويقول مساعد المخرج « دور » • وبعد لحظة يقول شخص
ما « دائرة » • صوت جرس ما • ويقول شخص آخر : « السرعة مضبوطة » •
وتسمع « ١٤ أول مرة » • ويسك شخص بلوحة تشبه السبورة الصغيرة
ويضعها أمام وجهك ، ثم يصفق جزءا صغيرا مفصليا منها على الجزء
الكبير ، الذي يحمل اسماء ورموزا • ويقول المخرج : « حركة » •

هذا هو المهم - وتبدأ اللقطة • وفي منتصفها يقول المخرج : « اقطع ! »
ثم يقول « مرة ثانية » • لماذا أوقفك ؟ انه لا يقول شيئا • وتعود الى وضعتك
الأول ، وتكرر الطقوس بعينها • وتؤدي اللقطة كاملة هذه المرة • ويقول
المخرج : « اقطع ! » ثم يقول « اطبعها » •

وينتقل المخرج الى داخل المنظر ، ومدير التصوير في عقبه • ويوضح
المخرج ما يريد بهد ذلك ، وتشعر أنت أنك تعوق العمل الآن • وتتحرك
بهمسة الى خارج المنظر قليلا • وبعد قليل ينادي شخص على أسك • انها
لقطة قريبة لك • ويراجع الماكبير الماكياج الخاص بك • تبدأ الطقوس مرة
أخرى وتكرر ، حتى يقول المخرج : « اقطع ! اطبعها ! » •

يتكرر حدوث هذا طوال اليوم • ويقول المخرج أخيرا « يكفي هذا » •
ويرتاج الجميع • ويسلمك مساعد المخرج أمر استعدائك لليوم التالي ،
ويبدأ طاقم التنفيذ في جمع المعدات لإيعادها مؤقتا •
لقد مر أول يوم لك في السينما ، انك الآن مشار وقلق وسعيد ،
وتشغلك أسئلة عديدة عما دار حولك ، ولديك حب استطلاع لمعرفة معنى
الكلمات التي سمعتها لأول مرة تقال حولك •

وتتمنى أنت لو كنت سمعتها من قبل •
وما سبق أن وصفته هنا هو ما حدث لي بالضبط في أول يوم وقفت
فيه داخل منظر سينمائي • استمر في القراءة • قلن يحدث هذا لك •

الاستديو السينمائي والبلاطون

بالرغم من زيادة اقبال السينمائيين على استخدام المواقع الفعلية ، فسيظل الاستديو السينمائي والبلاطون قلب صناعة السينما . ويتكون الاستديو السينمائي العادى من عدد من البلاطونات وعدد كبير من المباني الاضافية والاقسام التى ترتبط بصناعة الأفلام . فهناك صالات العرض وحجرات المونتاج وقاعات تسجيل الصوت وقاعات تسجيل الموسيقى ومخازن المناظر ومخازن المكملات (الاكسسوار) وحجرات الماكياج ومخازن الملابس وقاعات المؤثرات الخاصة وورش الحدادة والمكاتب وأقسام الدعاية والحسابات ومكاتب المديرين ، وفى أغلب الحالات أيضا ، ادارة للمطافى داخل حدود الاستديو .

وقاعة التصوير (البلاطون) ، حيث يتم أغلب ما تؤديه من تمثيل ، لا تزيد عن حجرة فسيحة جدا وسقفها عال ، بحيث تبدو كأنها مخزن كبير أكثر منها مركز للنشاط الابداعى . وهى معزولة صوتيا - الى حد كبير - أى لا تصلها أصوات الخارج ولا تردد فيها أصوات الداخل . ولا يوجد بها أى شيء حتى يستعد شخص ما لاستخدامها لصناعة أحد الأفلام . وعندئذ تزود بالأنوار . وتدخل اليها المناظر التى تم تركيبها فى الورش ، فيتم تجميعها داخل القاعة وتحصل على لمسائها الأخيرة . وتضاف اليها المكملات (الاكسسوارات) وما اليها . كما تضاف اليها بعض مناضله الماكياج وما يلزمها من اضاءة ، وأحيانا مقطورات صغيرة تستخدم كخلف خلع ملابس للممثلين الرئيسيين .

وغالبا ما تكون هذه القاعات لسوء الحظ باردة فى الشتاء وحارة فى الصيف ، بالرغم من كل الجهود التى تبذل للتحكم فى درجة الحرارة . وليس لهذه القاعات سحر المسرح ، بل تحس فيها ببعض القوضى والارتباك التى تعيق بصناعة السينما . ومع هذا فلها سحرها الخاص اذا كان العمل جيدا ، وسرعان ما يخفى الارتباك والحيرة عندما يبدأ السمل الفعل . والفناء الخلفى (ذلك الجزء من الاستديو الذى يضم مجموعة من المناظر الخارجية مثل شوارع مدن وعاء البقر وشوارع نيويورك والوانى

النهرية) أصبح جزءا من الماضي في هوليوود الحالية . لقد ارتفع سعر الأراضي المقام عليها الاستديوهات ، بحيث لم يعد الحفاظ على المناظر الخارجية ، التي تم تشييدها عبر السنين لتسهيل انتاج الافلام المختلفة ، اقتصاديا من الناحية العملية - كانت شركة فوكس للفرن العشرين تملك فناء خلفيا رائعا ، ولكنه تحول الآن الى مدينة القرن (سنشرى سيتى) . كما باعت شركة مترو جولدوين ماير كل شيء ماعدا مبنى الاستديو نفسه . بينما احتفظت شركة يونيفر سال بفناء خلفى عامر بالمناظر ، ومازال لاستديوهات بيربانك (اخوان وارنر سابقا) فناء خلفى متاح للاستعمال . ويمكن للمنتجين الذين يعملون خارج ستديوهات بيربانك أن يستعينوا بالمزرعة الكبيرة القريبة التي توفر لهم عددا من المناظر الخارجية والمواقع ، الى جانب عدد من قاعات التصوير المعزولة صوتيا .

وانظمة الأمن دقيقة ومحكمة تماما في كل الاستديوهات ، وبالتالي فالخول إليها صعب بدون تصريح . وإذا حضرت الى هوليوود ولم يكن قد سبق لك التواجد داخل أى ستديو سينمائي فأننى أقترح عليك أن تقوم بأحدى الجولات التي ينظمها ستديو يونيفرسال . انه معد لزيارة الجمهور الى حد كبير . ولكنك اذا حصلت على مرشده مناسب وكانت جولتك في يوم مناسب ، يمكنك أن تأخذ فكرة صحيحة عن قاعات التصوير والفناء الخلفى ، وعما يتعلق بصناعة الفيلم السينمائي . ولن تفهم كل شيء حقيقة الا اذا بدأت عملك كممثل ، وهو ما نأمل أن يحدث قريبا بطبيعة الحال .

بعض خصائص الفيلم

سبق أن ذكرت أن الفيلم يتطلب البساطة والبراعة في الأداء . إن التجسيد هنا لا يحتاج إلى أن يكون زائفاً كما في المسرح ، لأن المتفرجين هنا لا يعملون سوى بضعة أقدام ، متكررين في شكل آلة التصوير والميكروفون . وأدوات التمثيل التي تحدثنا عنها من قبل تنطبق على التمثيل أي كان مكانه ، وتصلح في حالة الفيلم مادام الممثل يتذكر أن مسافة الاتصال يجب أن تدخل في الاعتبار . إلا أن هناك عناصر أخرى للفيلم تختص به ولا ارتباط لها بالمسرح .

يتم تسجيل التمثيل المصور سينمائياً على وسيلتين منفصلتين . إذ يتم تسجيل الصورة على فيلم ، كما هو الحال في الأفلام المنزلية أو في التصوير الثابت ، من حيث المبدأ . ويتم تسجيل الصوت على شريط مغناطيسي بإجراءات منفصلة تماماً . ويرسل الفيلم إلى المحلل ويتم تحميله في الفيلم السالب (ليجاتيف) وترسل نسخة موجبة (بوزيتيف) من كل المادة التي وافق عليها المخرج - أي مرات التصوير الصالحة - إلى شركة الإنتاج . أما الصوت الذي تم تسجيله على شريط مغناطيسي مرتبطاً بالفيلم ، فينقل إلى « ماجسترايب » magstripe أي شريط سينمائي خال من أي شيء مثبت عليه شريط مغناطيسي يهرق دججاً بوضحة .

ويأخذ مركب الفيلم (المونتير) خطين العنصرين المنفصلين (نسخة العمل work print التي تحمل الصورة والماجسترايب التي تحمل الصوت) ويضبط تزامنها ، ثم يبدأ مهمة اختيار تلك الأجزاء من الصورة والصوت التي ستؤدي إلى تركيب الفيلم في صورته النهائية .

وعندما يتم تحميل المشاهد المصورة بطريقة ترضى المخرج والمنتج ، تضاف المؤثرات الصوتية والموسيقى ، وتنقل كل عناصر الصوت المختلفة على أجزاء مختلفة من شريط الصوت ثم يتم الجمع بين كل شرائط الصوت في المرحلة المعروفة باسم المزج . ويتم وصل كل الأجزاء السبعية للفيلم النهائي مما مع المحافظة على توازنها ، حتى تنقل مع الصورة وكل المؤثرات البصرية ، إلى الفيلم في صورته النهائية .

وفى هذا الشكل النهائي للفيلم ، لم يعد الصوت فى حالته المغناطيسية ، بل اصبح بصريا ، يمثل شريط رفيع من اشكال ضوئية مختلفة فى أحد جانبي الصورة • وسوف يتم ترجمة هذه الاشكال الضوئية مرة أخرى الى صوت عندما يمر الفيلم خلال آلة العرض • ان التجميع النهائي بين الصورة والصوت على شريط واحد من الفيلم يسمى بـ « النسخة المجمة » •
والآن لنعرف بعض المصطلحات ، التى افترض أنك ستألف مع بعضها ، أثناء عملك كممثل ١٥



الصورتان ١ ، ٢ تاليف بعد البؤرى لخدمة التصوير على الصورة •
الصورة العليا ، لقطة متسعة لمنطقة بعرض ٤٨ بعد بؤرى ٥٠ ملليمتر •
والصورة السفلى ، لقطة تنظير متسعة لمنطقة ٤٨ بعد بؤرى ١٥٠ ملليمتر •

آلة التصوير Camera • هي الآلة التي يمر بداخلها الفيلم الذى نستطيع عليه الى الأبد صورة وجهك العظيم • وهناك عدة أنواع من آلات التصوير ، وتعمل كل منها بعدد من العدسات المختلفة • نجد أن العدسات ذات البعد البؤرى الطويل تصور مساحات أصغر ، مثل مساحة اللقطة القريبة ، وأن العدسات ذات البعد البؤرى القصير تصور مساحات أوسع • ولكى أزيد من ارتباطك ، أخبرك بأنه كلما زاد رقم البعد البؤرى للعدسة كلما صغرت المساحة التى تضيئها الصورة • وبكلمات أخرى ، كلما قل الرقم كلما اتسعت المساحة التى تضيئها الصورة ، وكلما زاد الرقم صغرت مساحة الصورة • هل فهمت هذا ؟ ان الصورتين ١ ، ٢ توضحان تأثيرين مختلفين أمكن الحصول عليهما بمجرد تغيير البعد البؤرى للعدسة آلة التصوير ، مع الاحتفاظ بنفس مكان الممثلين ومكان آلة التصوير • لقد استخدمنا عدسة ٥٠ مم للقطعة الواسعة • أما اللقطة الثانية فقد تم تصويرها بعدسة ١٥٠ مم •

عربة آلة التصوير dolly • عربة آلة التصوير عبارة عن منصة ذات عجلات تحمل آلة التصوير والمصور والمختص بضبط التركيز البؤرى • وهناك عدة أنواع منها ، أشهرها هذان النوعان :

١ - **عربة كرابوديا crab dolly** • مصممة لكى تتحرك مثل الكابوريا • يمكننا أن نتحرك إلى الأمام وإلى الخلف وإلى أى زاوية جانبية بضبط بسيط للعجلات •

٢ - **رافعة تشابمان chapman crane** • جهاز ضخيم مثبت على عربة نقل • وتثبت فيه آلة التصوير عند نهاية ذراع ضخيم طويل ، متوازن بأثقال خاصة • وهناك مكان يتسع لجلوس المصور والمخرج والمختص بضبط التركيز البؤرى ، بجوار آلة التصوير • ويتم رفع هذا الذراع أو خفضه أو إدارته فى أى اتجاه باليد بواسطة مقبض على مستوى الأرض أو على سطح العربة • أما العربة نفسها فتدار بالبطارية أثناء التصوير ، لكى لا تصدر حركتها أى صوت •

ذراع الميكروفون boom • يثبت الميكروفون عادة بطرف ذراع طويل على منصة متحركة ، يجلس عليها المختص بالصوت الذى يجب عليه أنه يتأكد من أن الميكروفون موجه فى الاتجاه الصحيح دائما وأنه على أقرب مسافة ممكنة من الممثل دون أن يظهر داخل الصورة • (ويظهر الميكروفون أحيانا داخل الصورة ، وأحيانا ما يكون أكثر إثارة للاهتمام من مشاهدة الممثل ومتابعته ، ولكن مثل هذه الأحداث غير مرغوب فيها) •

والميكروفونات المستخدمة حساسة للغاية ، وبالتالي لا يحتاج الممثلون الى رفع جهارة صوتهما عندما يتكلمون . وأبسط قاعدة هي أن تتحدث الى الشخص الآخر مراعى المسافة التى يبعدها عنك ، كما لو لم يكن هناك ميكروفون على الاطلاق . تكلم بنعومة اذا كنت فى وضع عناق ، وأقوى من هذا قليلا اذا كنت تجلس الى الجانب الآخر من المنضدة التى يجلس اليها الممثل الآخر ، وارفع جهارة صوتك كثيرا اذا كنت تخاطب الممثل الآخر الموجود فى الطرف البعيد من مدرج ملعب الكرة . تحدث كما لو كان الموقف حقيقيا ، واترك باقى المهمة للميكروفون .

الاضاءة . تتنوع الاضاءة فى الأسلوب والشكل والوظيفة . وكل ما يلزمك أن تعرفه عن الاضاءة هو أن الضوء الرئيسى key light غالبا ما ينتج الى وجهك ، أما الاضاءة العامة وضاءة الملء fill-light فهى تنير المنظر . ولتدرك أن الممثل الآخر الموجود معك فى المنظر له ضوء رئيسى مسلط عليه أيضا . وإذا لاحظت ظلا قويا يقع فجأة على وجهه فقد تكون أنت المتسبب . وإذا كان الأمر كذلك فعلى من وضعك قليلا قبل أن يضربك الممثل الرئيسى بحزامه وقبل أن تطلع المصور الى قمة غصبه .

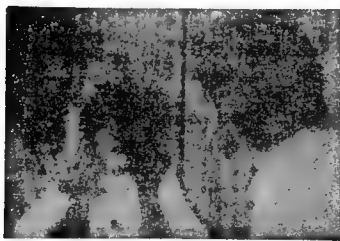
موفيولا movieola . جهاز يستخدمه مركب الفيلم (المونتير) ليوذى مهمة التركيب الأولى . وترسل كل المادة التى يتم تصويرها مع ما يقابلها من شرائط صوت ، الى مركب الفيلم . ولكل هذه الشرائط رموز وعلامات بحيث يمكن التعرف على أى صورة (كادر) . ويبدأ مركب الفيلم عمله التمهيدى بأن يجمع بين المادة المنتهية . وغالبا ما يعمل المخرج معه ، ويصلان معا الى ما يسمى بتركيب المخرج ، وهو الفيلم مجعبا كما يراه المخرج . وبعد فى أغلب الحالات أن المنتج هو صاحب الكلمة الأخيرة فى التركيب ، إلا إذا كان المخرج هو أحد هؤلاء القلائل الذين يمنحهم عقلم حق الاشراف على التركيب النهائى . وفى أحسن الظروف تكون النسخة النهائية للفيلم نتيجة جهود التعاون بين المركب والمخرج والمنتج .

لقطة رئيسية Master shot . اللقطة الرئيسية هى لقطة واسعة تضم مثلا أو أكثر . وتنتقل خلالها آلة التصوير لتتابع حركة الممثلين خلال المشهد . وقد لا تتوقف اللقطة الرئيسية من بداية المشهد الى آخره ، وقد تتوقف عدة مرات لأن المخرج يعرف مقدما انه سوف يقسمها فى شكلها النهائى بعد التركيب .

لقطة ثنائية two-shot . تضم اللقطة الثنائية كلا الشخصين اللذين يظهران فيها . (انظر الصورة ٣) .



الصورة ٣. القطة الثانية .



الصورتان ٤ ، ٥ زوج من اللقطات من فوق التجهيز .

فوق الكتف over-the-shoulder • هي اللقطة التي تنظر فيها إلى وجه أحد الممثلين من وراء ظهر الممثل الآخر • ويتم تنفيذ لقطات فوق الكتف دائما في أشرطة زوجية ، حيث تتجه آلة التصوير إلى كلا الظهريين وإلى كلا الوجهين من موضعين مفضلين متماثلين ولكنهما متقابلان (انظر الصورتين ٤ ، ٥) •

لقطة قريبة close-up • اللقطة القريبة تشمل الوجه فقط ، أو الوجه والرقبة ، أو الوجه والرقبة والكتفين لممثل واحد • ومن أجل اللقطة القريبة يضاه الممثل الذي تتجه إليه آلة التصوير بعناية ويتم اختيار وضعه بعناية أيضا • أما الممثل الموجود خارج مجال التصوير فيقف إلى جانب آلة التصوير ويؤدي دوره من هناك • ولتسوء الحظ يحدث أحيانا أن الممثل خارج التصوير يوفر جهده مادام يدرك أنه لا يظهر فيه الصورة ، ولا يقدم أداء مناسباً • وعندئذ يقع على الممثل الذي تتجه إليه آلة التصوير عبء أن يقدم كل ما يلزم تقديمه حتى يبدو في أدائه تجاوزيه لما كان على الممثل خارج مجال التصوير أن يفعله لو كان ظاهرا أمام آلة التصوير ، وليس لما يقدمه حاليا وهو خارج المجال • وفي أحيان أخرى لا يكون الممثل الآخر موجودا على الإطلاق ، وإنما يقرأ حوار الممثل المشرف على السيناريو أو المخرج نفسه • إن بعض الممثلين لا يدركون ضرورة وأهمية أن يوجهوا وقتهم وطاقاتهم أيضا للعمل عندما يكونون غير ظاهرين أمام آلة التصوير • إن هذا التصرف يدل على الجهل وعدم الدراية بأصول المهنة ، إلا أنه يحدث فعلا •

وعندما حضرت إلى هوليوود وحصلت على أول مهمة تمثيل سينمائي • ولم تكن لدى أي فكرة عن الطبيعة الخاصة للتمثيل في السينما • وعندما انتهينا من أول لقطة رئيسية جاء المخرج وقال لي : « أوكي ، سنصور الآن اللقطة القريبة الخاصة بك • لا تتحرك » • وأدبت اللقطة وأنا في حالة من الرعب خشية أن أتحرك وأن ينهار العالم كله • وعندما شاهدت الفيلم وجدت أن عالم المخرج قد انهار • فقد كنت متعبا كلوح الخشب • يمكن أن تتحرك أثناء اللقطة القريبة ، ولكن تذكر أن وجهك هو كل ما يبدو على الشاشة ، وأن هناك حدودا لحركتك • اسأل المخرج عن هذه الحدود ، ثم استرخي وتصرف عاديا داخل هذه الحدود •

لقطة الصدر bust shot • هي لقطة لممثل واحد يظهر فيها صدره أيضا •

لقطة الوسط waist shot • لقطة يصل حدها السفلى إلى وسط الممثل •

لقطة كاملة full shot • لقطة يصل حدها السفلى إلى القدمين • أو ما هو أكثر •

وإذا كنت لا تدرك ما الذى يصوره المخرج ، وبالتالي ما الذى يظهر منك لآلة التصوير ، فلا ضرر هناك من أن تسأله عن نوع اللقطة وإلى أين يصل حلما السفلى . انه لن يستاء منك ، وتنفادى أنت الاضرار باللقطة اذا ما فعلت شيئا غير مناسب .



الصورة ٦ اعداد العلامة لوضع المثل .

الوصول الى العلامة بالضبط hitting the mark عندما يمد المخرج اللقطة يصبح لأوضاع الممثلين أهميتها من حيث الدقة ، ولذا توضع علامات على الأرضية لتحديد موقع قميمك عند نهاية كل حركة . (انظر الصورة ٦) . ويصبح المتوقع منك أن تتحرك الى هذه العلامات دون أن تنظر إليها ، حتى لا يدرك المتفرجون أنك تتحرك الى موقع سبق الاتفاق عليه . قد يبدو هذا مربعا فى البداية ، ولكن طريقة التنفيذ منطقية وسهلة . أحصر عدد الخطوات من هذه العلامة الى نقطة البداية ثم استدر ببساطة وسر نفس العدد من الخطوات . وبعد أن تتدرب قليلا على هذه الطريقة ستجد أنها سهلة تماما ولا تحتاج الا الى القليل من اهتمامك . وهناك وسيلة أفضل ، وهى أن تستخدم احدى قطع الأثاث كمرجع لك . فمن السهل أن تختار زاوية مكتب أو ذراع مقعد كعلامة لك . أما اذا كنت ستتحرك تجاه ممثل آخر ثابت فى مكانه ، فإن هذا المثل يوفر لك كل المعلومات التى تحتاج إليها لكي تصل الى علامتك بالضبط . ان وصوتك الى العلامة بدقة مقبولة ضرورة تحدها احتياجات آلة التصوير والمصور . ان المنظر السينمائى ليس مضاء جميعه كما هو الحال فى المسرح . ولما كانت قيم الخلفيات وأضواء المله بحيث تصبح للألوان فانه يضىء الوجوه ضد الخلفيات ومن الضروري للممثل أن يتواجد حيث والظلال قيمتها السينمائية . ومن الضروري للممثل أن يتواجد حيث ثم تركز الأضواء ، لأن هذه الأضواء لا يمكنها أن تتابعه حيثما يتحرك . وهناك عنصر آخر هام يستوجب الوصول الى العلامة بالضبط وهو

التركيز البؤرى لعدسة التصوير . وعندما يستقر الراى على وضع آلة التصوير ، يصبح من الضرورى لمساعد المصور أن يقيس المسافة من آلة التصوير الى وجهك ، ثم يضبط التركيز البؤرى بناء على ذلك . وإذا تحركت أنت أو آلة التصوير يصبح من الضرورى قياس المسافة من جديد ومراعاة التركيز البؤرى للوضع الجديد .

وإذا لم تصل الى علامتك بالضبط فإناك تؤثر بالتالى على تكوين الصورة . وما هو أهم انك قد تحجب ممثلا آخر إذا بعدت عن علامتك .

توافق اللقطات matching . يتكون المشهد المصور من عدة أجزاء . والطريقة المثلى هي أن تصور لقطة رئيسية ، تشمل مضمون المشهد فى لقطة واسعة تغطي أكثر ما يمكن من المشهد ، ثم تنجى الى **التغطية** ، التى تتضمن لقطات قريبة ولقطات من فوق الكتف . ثم تجمع هذه الأجزاء المتعددة لكى تبدو على الشاشة فى حركة مستمرة ومرتبطة ومنطقية . ومن المهم فى هذه الحالة أن ما يفعله الممثل فى اللقطة الرئيسية يتكرر بالضبط فى اللقطات القريبة ولقطات فوق الكتف ، أى فى كل التغطية .

ولاقسم لكم مثالا . يقول الممثل فى اللقطة الرئيسية : « آن الألوان لكى أذهب الى المتجر » ، ثم يرفع فنجان القهوة ويتناول منه رشفة والغنجان أمام وجهه ، ثم يقول : « كنت أتمنى ألا أفعل هذا » . وفى لقطة فوق الكتف لا يرفع الممثل فنجان القهوة وإنما يكتفى بأن يقول : « آن الألوان لكى أذهب الى المتجر . كنت أتمنى ألا أفعل هذا » . وإذا قرر المخرج والمؤثر أن ينتقلا من اللقطة الرئيسية الى لقطة فوق الكتف عند هذه النقطة ، فالهنا سيجدان أن الممثل يقول : « آن الألوان لكى أذهب الى المتجر » ، ويرفع فنجان القهوة أمام وجهه ، ثم يقطعان الى لقطة قريبة لا يظهر فيها فنجان القهوة أمام وجه الممثل . من الواضح أن هذا المشهد سيبدو غريبا ، وسيلجأ المخرج والمركب الى عدة بدائل أخرى لم يكونا يريدان أن يلجئا إليها . أما إذا كبر حجم المشكلة فستضطر الشركة الى أن تعيد تصوير جزء من المشهد ، وهذا يتكلف كثيرا .

واليك مثالا آخر (وإن كان خطأ كبيرا ، إلا اننى استخدمه هنا بفرض التوضيح) . لنفرض أنك تؤدى مشهدا يشغل صفحتين ، وتبدأ المشهد الرئيسى وانت واقف ، ثم تجلس فى منتصف المشهد . وعندما يتم تصوير اللقطة القريبة فى اليوم التالى ، تنجى الى الجلوس بعد أن تقرأ أول جملة . وعندما يحاول المخرج الآن أن ينتقل من اللقطة الرئيسية الى اللقطة القريبة ، سوف يقطع من وضعك واقفا الى وضعك جالسا ثم الى وضعك واقفا مرة أخرى دون أن تراك وانت تؤدى هذه الحركة . من الواضح أن هذا موقف لا يمكن قبوله .

ان المسئولية الرئيسية على عاتق المشرف على السيناريو (غالبا ما تقوم بهذه المهمة سيدة تحت اسم « فتاة التتابع » • المترجم) هي التأكد من توافق الحركات وتطابقها ، وتطابق الملابس وتطابق تصفيغات الشعر ، وتطابق المموج • وبالرغم من هذا فهي مسئوليتك أنت أيضا أن تعرف ماذا تفعل ، وأن تتأكد من أنك تطابق بين مشاهدك بطريقة صحيحة • هناك لحظات قد لا يكون فيها من المهم أن تتفق أجزاء صغيرة من الأداء فيما بين اللقطة الرئيسية واللقطة القريبة ، مادام المخرج يعرف انه في النهاية سوف يستخدم إحدى اللقطتين • الا أن هذا القرار يجب أن يتخذ المخرج عن قصد ، لا أن يكون قد فرض عليه وعلى باقي فريق الإنتاج لأن خطأ قد وقع منك أو من المشرف على السيناريو •

وضع Set up • كل اعداد جديد لآلة التصوير أو تغيير في الصورة يسمى « وضع » •

تداخل overlapping • اننا في أغلب الأحيان نستخدم ميكروفونا واحدا لتغطية المنظر كله • وعندما تؤدي لقطتك القريبة يصبح الميكروفون قريبا جدا منك ، ولا يوجد ميكروفون بالقرب من الممثل الموجود خارج مجال التصوير • ونتيجة لهذا ، يتم تسجيل صوتك بوضوح وحيوية ، أما صوت الممثل الآخر فيبدو بعيدا وله طنين • ومن المهم في هذه الحالة ألا يتداخل صوتك مع صوته عندما تؤدي لقطة قريبة ، لأن المزج بين صوت واضح وصوت له طنين سيكون غير طبيعي وغير سار • لابد أن تكون هناك وقفة ولو صغيرة ، بحيث يمكن فصل صوتك الواضح الحيوي عن صوت الممثل خارج مجال التصوير • ويمكن بعد ذلك ربط الصوت الواضح الحيوي للممثل الآخر عندما يتم تصويره هو في لقطة قريبة ، بصوتك أنت •

وهناك أوقات يتم فيها استخدام أكثر من ميكروفون أو عندما يكون وضع الميكروفون بالنسبة للممثلين بحيث يكون التداخل ليس مقبولا فقط ، بل مرغوبا فيه أيضا • ان المخرج هو الذي يقرر ما اذا كان يريد التداخل في تسجيل الصوت أم لا • والقاعدة العامة التي عليك أن تتذكرها انه عندما تؤدي لقطة قريبة لا تجعل صوتك يتداخل مع صوت الممثل الآخر ، سواء كنت أنت أمام آلة التصوير أو خارج مجالها •

وإذا كان المفروض أن يتقاطع الحوار فلا تجعل الصوتين يتداخلان ، يجب أن تقاطع الآخر بنفسك • وإذا كنت أنت مسئولا عن المقاطعة ، فيجب ألا تبدأ كلامك الا بعد أن يتوقف الممثل الآخر • قد يكون الاحساس غريبا في البداية لأنك ستبدو وكأن الآخر قد تركك وحدك ، الا أن هذا الاجراء ضروري من الناحية التقنية •

الاحتيال cheating • غالبا ما يتطلب الأمر من الممثل أن يحتال • وليس المقصود بهذا أن تحتال على زميلك الممثل • فقد يستدعى الموقف ، نتيجة لما تتطلبه آلة التصوير ، أن يتخذ الممثل وضعاً بجسمه لا يبدو طبيعياً في الحياة الواقعية ، أو يضطر إلى أن يتجه بنظره إلى شيء ليس هو الشخص أو الشيء المفروض أن يتجه بنظره إليه • قد تضطر إذاً لأن تحتال بوضع جسمك في وضع يميل قليلاً عما يبدو طبيعياً ومريحاً ، لأن آلة التصوير تحتاج لأن تكون أوطى أو أعلى مما أنت عليه ، أو أن تكون إلى اليسار أو إلى اليمين قليلاً • وفي الصورة (٧) نجد أن



الصورتان ٧ ، ٨ الاحتيال في وضع الجسم •
الصورة العليا ، المثلة على الكنية تخفي وراء المثلة في
المستوى الأمامي •
الصورة السفلى ، المثلة على الكنية تحتال بأن تميل إلى اليسار .
حتى تظهر أمام آلة التصوير •

لورين موجودة على الطرف الأيمن للكنيسة • لذا يلزمها ان تحتال بان تميل الى اليسار كما فى الصورة (٨) لكي تظهر فى اللقطة • وهناك مشكلة أخرى أكثر شيوعا تتطلب بعض الاحتيال أيضا ، وذلك عندما يميل الممثل الى الأمام ليكون على اتصال مباشر بعيني زميله • فى الصورة (٩) تميل كيل الى الأمام ، وينتج عن هذا أننا نرى مؤخرة رأسها فى اللقطة الرئيسية • ولكى يظهر وجهها لآلة التصوير عليها أن تحتال فى نظرتها ، بان توجهها لعين هوارد اليسرى ، أو حتى لأذنه •



الصورتان ٩ ، ١٠ الاحتيال فى النظرة •
الصورة العليا ، المثلة توجه مؤخرة الرأس ناحية آلة التصوير حتى تلتقى عيناها بعيني الممثل •
الصورة السفلى ، تحتال المثلة بوجهها امام آلة التصوير بالاحتيال فى اتجاه النظرة ، بان تركز عينيها على العين اليسرى للممثل، أو على أذنه •

ولا يجب بطبيعة الحال أن يدرك المتفرجون أنك تحتال ، يجب أن يبدو كل ما يظهر في الفيلم أخيرا كأنه طبيعي ومرجح . ويستدعى الأمر أحيانا أن تحتال على إيقاع حركة ما لأن المصور يجد صعوبة في متابعتك ، أو لأن ظروف اللقطة تجعل تأثير الإيقاع في الفيلم يوحى بشئ مختلف عما تريده أنت والمخرج فهو تلك اللحظة .

واحد الأسباب الآلية التي تتعرض لها كثيرا والتي تدعو إلى الاحتياط على سرعة حركة ما ، نجده في اللقطة القريبة جدا للتليفون فعندما تدخل اليد في اللقطة وترفع السماعة وتحملها إلى الأذن ، يجب أن تتحرك اليد دائما بسرعة أقل قليلا من السرعة الطبيعية ، وإلا بدت الحركة أسرع من المعتاد ، كما لن يتمكن المصور من متابعتها .

هناك حالات متعددة يتطلب فيها الأمر أن تحتال على النظرة أو الوضع . عليك أن تفعل ذلك ، وأنت ملزم بأن تجعلها تبدو طبيعية ، وأن تستمر في تقديم نفس الأداء الذي عليك أن تقمعه لو لم يكن هناك أي احتيال .

العلاقات المكانية بين الممثلين : يتم وضع ممثل الفيلم داخل الكادر (الشاشة) بحيث يؤثر الحيز حولهم في إدراك المتفرج للحيز الموجود بينهم ، معطيا إحاء بمسافة تختلف عن المسافة الحقيقية .

إن العلاقة المكانية الحقيقية بين الممثلين غالبا ما تبدو غير حقيقية من وجهة نظر المتفرجين . وعلى هذا ، غالبا ما يتطلب الأمر من الممثل أن يؤدي دوره وهو على مقربة جدا من الممثل الآخر بحيث يشعر بعدم ارتياح في أول الأمر . إلا أن اختيار المخرج لهذا الوضع سليم بل وضروري ، حتى يكون إدراك المتفرجين للمسافة سليما .

إن المسافة بين الوجهين إذا كانت مجرد بوصات قليلة فإنها تكون محرجة بالنسبة للممثل ، ولكنها تبدو طبيعية تماما بالنسبة للمتفرج .

إذا أراد المخرج أن يحصل على لقطة ثنائية ضيقة ، لا يمكنه أن يحصل عليها إذا كان الممثلان واقفين كما في الصورة ١١ حيث تصل المسافة بينهما إلى ٦٠ سنتيمترا ، وهي المسافة الطبيعية للحوار . وبدلا من هذا يلزم أن يقترب الممثلان من بعضهما إلى مسافة حوالي ٣٠ سنتيمترا . ويؤدي اللقطة . وكما ترى من الصورة ١٢ فإن العلاقة المكانية بين الممثلين تبدو طبيعية تماما وإن كان الممثلان قد يشعران بأنهما قريبان إلى حد غير مرجح .

مسة من ميرات التصوير take . تشير إلى اللقطة التي تم تصويرها فعلا ، وهي ما يقابل التدريب (البروفة) .



المسودتان ١١ ، ١٢ الملائكة المكانيّة ضرورية في التمثيل
 السينمائي .
 الصورة العليا ، المثلان بينهما مسافة ٦٠ سم ، وهي المسافة
 الطبيعية للحوار في واقع الحياة ولكنها مسافة بعيدة لصالحية التكوين
 داخل الصورة .
 الصورة السفل ، المثلان عل مسافة ٣٠ سم فقط ، وهي مسافة
 غير حريضة في واقع الحياة ولكنها مناسبة لآلة التصوير .

« إطبمها » print it . هذه الجملة يقولها المخرج لكي يعبر
 عن أن اللقطة التي تم تصويرها مباشرة جيدة ، وأنه يلزم أعداد طبعة
 منها .

إعادة جزئية pick up . يستخدم المخرج هذا الاصطلاح ليدل على انه يريد أن يعيد تصوير جزء صغير من اللقطة السابقة . وعندما تكون النقطة جيدة الى نقطة معينة يبدأ عندها بعض الاضطراب فان المخرج يحدد النقطة التي يريد أن يعيد التصوير بدءا منها الى نهاية اللقطة . او قد يريد المخرج ان يعيد تصوير جزء من لقطة بعد أن تم طبعها . وبكلمات أخرى ، قد يرتاح المخرج للقطعة تمتد دقيقتين أو ثلاث دقائق ، فيما عدا لحظة معينة تلتزم عندها الممثل في إحدى الجمل ثم صحيح نفسه . وبما أن المخرج يعرف كيف سيتم تركيب الفيلم ، فانه يعرف انه يمكنه أن يعود ليحدد الجزء الصغير الذي يريد ان يعيده دون الحاجة لاعادة اللقطة كلها .

حركة action . هذه هي الكلمة التي يقولها المخرج عندما يريد من الممثلين أن يبدأوا تادية أدوارهم . يجب أن تنتظر حتى يقول المخرج « حركة » (أكشن) ، والا فقد تبدأ اللقطة قبل أن يدور الشريط داخل آلة التصوير أو قبل أن تنتظم سرعته أو قبل أن يستعد كل الفنيين المرتبطين باللقطة .

« القطع » cut . هذه الكلمة يحدد بها المخرج ايقاف تصوير اللقطة .

معوقات interruptions . قد يحدث أثناء تصوير اللقطة ما يلهي عن الاستمرار لسبب ما . من الأفضل دائما للممثل أن يتجاهل هذا .

فمثلا ، اذا اصطدم أحد المساعدين بأحد مصابيح الاضاءة ، قد يكون أول رد فعل لك أن تتوقف . الا انه من الأفضل ألا تتوقف أبدا الا اذا قال المخرج « اقطع » ، مثلما يجب عليك ألا تبدأ أبدا الا اذا قال المخرج « حركة » . فاذا كانت اللقطة تسير على مايرام ، قد لا يريد المخرج أن يتوقف ، بالرغم من أنه سوف يعيد التصوير جزئيا عند اللحظة المعينة التي سقط فيها المصباح . ومن الممكن أن يكون المصباح قد سقط عند نقطة معينة لن نستخدم عندها شريط الصوت ، لسبب أو لآخر ، أو قد يكون المصباح قد سقط عند وقفة معينة بحيث يمكن لمركب الفيلم أن يستبعد صوت السقوط .

وأحيانا يتحدث المخرج الى الممثلين أثناء اللقطة دون أن يعوق التصوير . قد يطلب منك « أن تعيد جملة أو اثنتين ، هي أن تعود الى الوراء وتستأنف اللقطة عند نقطة معينة . اذا حلت هذا لا تقطع التركيز . حاول أن تقدم للمخرج ما يطلبه دون أن يصعب من الضروري أن يتوقف

وقد يشعر أحد المخرجين بضرورة أن يخاطب الممثل أثناء اللقطة
دوران الشريط .

وبينما تدور آلة التصوير . له هذا الاختيار وله هذا الحق . ومن المهم
أن تتعلم أن تكون قادرا على تلقي مثل هذه التوجيهات دون أن تقطع
تركيزك أو توقعه .

وإذا تلعتبت في جملة أثناء اللقطة فهناك عدة بدائل متاحة لك .
وأقلها قبولا هي أن تتوقف . دح المخرج هو الذي يقول « اقطع » . يجب
عليك أن تستمر ، على افتراض أن المخرج قد يكون مرتاحا لسير الأمور
في اللقطة ، على أن يعود بعدها ليعيد جزءا يفضي التلمثم . وقد يرتاح
المخرج لهذا التلمثم بالذات إذا كان له صوت طبيعي . وفي أغلب الحالات ،
يطلب منك المخرج أن تعود جملة الى الوراء وتستأنف الدور من هناك ،
دون أن يوقف آلة التصوير . وسوف يساعدك المزيد من الخبرة على أن
تقرر كيف تعالج الموقف .

ونصيحتي اليك أن تواصل اللقطة إذا كان التلمثم محدودا . وعندما
تنتهي اللقطة ويقول المخرج « اقطع » ، تأكد من انه يدرك أنك تلعتبت .
فإذا كان الخطأ كبيرا أو إذا توقفت تماما لأنك نسيت الجملة بأكملها ،
فاغترض اللقطة وقل ببساطة « أنا متأسف ، لقد أفسدت اللقطة » ،
والمخرج هو الذي يقرر عندئذ إذا كان يريد أن يقول « اقطع » أم يواصل
التصوير ثم يوجهك الى البداية الجديدة .

استمعاء الممثل the actor's call . يمكنك أن تتوقع أن يتم
استدعاؤك ساعة كاملة قبل الوقت الذي يقدر المساعد الأول للمخرج
أن العمل يحتاجك فيه ، وغالبا ما يحصى المساعد نفسه بأن يستدعيك
قبل هذا أيضا . عليك بمجرد وصولك أن تبلغ مساعد المخرج لكي
يعرف أنك متواجد .

وإذا كنت ستعمل في اللقطات الأولى لذلك الصباح ، فسوف
يطلبون منك أن تتجه مباشرة الى غرفة الماكياج وغرفة الملابس قبل أن
يبدأ العمل بوقت يتراوح بين ساعة وثلاث ساعات ، ويتوقف الأمر على
ما إذا كان ماكياجك معقدا . وتكفي ساعة في أغلب الحالات .
واقترح عليك أن تراعى أن تتواجد في قاعة التصوير نصف ساعة
قبل موعده استمعائك . أولا ، هذا النوع من التخطيط احتياطي ضد
التأخير غير المتوقع في طريقك الى الاستديو . وأهم من هذا ، أن هذا
الوقت الإضافي يسمح بأن تتعرف على المنظر الذي ستعمل داخله . يجب
أن تأتلف مع قطع الأثاث ومع المكملات (الأكسسوارات) ومع مظهر
المنظر والإحساس به ، خاصة وإذا كان هذا المنظر من المفروض أنه سكنك
أو مكتبك - وبكلمات أخرى ، المكان الذي تعيش فيه .

وكثيرا ما يحدث أن يدخل الممثل فى منظر لكى يؤدي مشهدا ، دون أن يفعل أى شيء لكى يعطى انطباعا بأنه يعيش فيه حقيقة وبأنه مؤتلف مع قطع الأثاث والمكملات . ولكن من المهم للممثل أن يبدو « منتصيا » لمسكنه أو مكتبه ، فإن أغلب ما نطلق عليه الصديق يتأثر بكيف يرتبط الشخص بيئته ، ومن الجوى أن تكون مؤتلفا ومتفاهما ومتجاوبا مع بيئتك أنت . إن الائتلاف مع ما يحيط بك من محسوسات يفجر دائما قيما تمثيلية مثيرة للاهتمام ، وربما قيما عاطفية .

وما لم تكن فى مواقع فعلية ، فإن البيئة حولك تكون غير واقعية ، ولكن لا يجب أن تبدو كذلك بالنسبة لك ، لأنه لو كان الأمر كذلك لوضح هذا للمتفرجين . وحتى فى الأماكن الفعلية ، عليك أن تذهب الى الموقع قبل الموعد بوقت كاف لكى تجعل من المكان الغريب مكانا مألوفاً . يجب أن تتعلم أن تخلق بيئتك ، وأن تجعل الدفء أو البرودة أو العزلة حقيقة لى الحد الذى يجعلها تؤثر فى أحاسيسك وفى ما تفعل .

وهناك سبب آخر هام لضرورة تواجده فى الوقت المضبوط ، وربما قبله أيضا ، وهو أن تكاليف طاقم التنفيذ والممثلين الذين يجلسون فى انتظار وصولك ، باهظة جدا . إن صفات الاحتراف تشمل مراعاة المنتج والاستديو والمخرج ، وكذا الممثلين والفنيين الذين ستعمل معهم . ولس من العدل ولا من الاحتراف فى شيء أن تكبه الاستديو مبالغ طائلة من النقود لمجرد أنك غير ملتزم وغير منتظم فى مواعيدك . تواجه فى الوقت المضبوط ولكن مستعدا .

طاقم الفيلم the film crew . إن طاقم الفيلام سواء فى حالة تنفيذ مسلسل تليفزيونى أو فيلم روائى ، كبير فى عدده . وقد يلزم للفيلم الروائى ذى الميزانية الضخمة طاقم أكبر فى عدده مما يلزم فى المسلسل التليفزيونى ، إلا أن الطاقم الأساسى متماثل . انه يضم ما يلى :

١ - طاقم آلة التصوير :

(أ) **مدير التصوير** : هو المسئول عن جودة التصوير فى الفيلم . وهو مسئول عن الاضائة ، واختيار نوع الفيلم الخام المناسب ، والتعرض الصحيح للضوء ، والاستخدام الصحيح للعباسات لكى ينفذ رغبات المخرج الخلاقة ، والإشراف الكامل على طاقم التصوير . وتؤثر احتياجات مدير التصوير على الممثل بلا جدال . فقله يحتاج وضعا الى بعض التعديل ، وقد لا يصبح مريحا فى حالات خاصة ، حتى يمكن استيعاب بعض متطلبات آلة التصوير . ويلزمك أن تكون دقيقا قيما يتعلق بمتى تتحرك وكيف ، والا ضاع جهد مدير التصوير والمصور سدى .

(ب) **المصور** : هو الذى يستخدم آلة التصوير أثناء التصوير .

انه يتابع الممثلين ، في حركة راسية أو أفقية حسب المطلوب . وهو المسئول عن التكوين النهائي للصورة (هذا التكوين الذي سبق أن اتفق عليه المخرج ومدير التصوير) .

(ج) **المختص بالتركيز البؤري** : هذا العضو من الطاقم مسئول عن التأكد من أن الممثلين يظهران دائما داخل مجال التركيز البؤري للعدسات . انه يقيس ، قبل التصوير ، المسافة الفعلية من آلة التصوير الى الممثلين ، وعليه أن يتأكد من أن علامة التركيز البؤري حول العدسة قد دارت بحيث تتفق مع المسافة من العدسة الى الممثلين خلال اللقطة كلها .

(د) **المسئول عن دفع العربة** : عضو في فريق المعاونة ، مسئول عن تحريك عربة آلة التصوير الى الأوضاع التي يحددها المخرج من قبل ، حتى يتم تصوير كل لحظة من المشهد من الوضع الذي يريده المخرج . ويحدد مكان العربة وضع آلة التصوير بالنسبة للممثلين ، وببناء على هذا فان التكوين داخل الصورة يعتمد أيضا على دقة ونعمة تحريك المسئول عن دفع العربة .

(هـ) **مساعد التصوير** : هذا العضو من الطاقم مسئول عن المساعدة بصفة عامة . انه يزود آلة التصوير بالفيلم الخام عند الطلب ، وقد يحمل أيضا لوحة الأرقام . ولوحة الأرقام (كلاكيت) عبارة عن سبورة صغيرة تحمل المعلومات المطلوبة للتعرف على كل وضع للتصوير . اسم الشركة واسم الفيلم الذي يتم تصويره ، واسم المخرج ومدير التصوير ، نهار أم ليل ، التاريخ ، وما اذا كان التصوير صامتا أم ناطقا . ويمسك المساعد لوحة الأرقام بحيث تتمكن آلة التصوير من التقاطها . وعندما تصل آلة التصوير وجهاز تسجيل الصوت الى السرعة الصحيحة ، يدع المساعد ذراع لوحة الأرقام يقع على اللوحة نفسها ، محدثا صفيقة حادة ، يمكن لمركب الفيلم فيما بعد أن يستعين بها لضبط تزامن شريط الصوت مع شريط الصورة .

وتذكرنا لوحة الأرقام بأحدى أساطير هوليوود الطريقة ، التي قد تكون حقيقية ، وقد لا تكون . يبدو أن مشهدا ، في الأيام الأولى للسينما الناطقة ، كان تصويره بدون صوت . ولما كان المشهد صامتا ، أراد المساعد المسئول عن لوحة الأرقام أن يعرف كيف يوضح عليها ذلك حتى لا يجهد المونتير نفسه بحثا عن شريط الصوت الذي لا وجود له . وكان المخرج أحد هؤلاء المخرجين المجريين الذين كانوا مسيطرين على هوليوود في ذلك الوقت ، فقال بلا تردد : « اكتب عليها بدون صوت » (خالطا كلمة ألمانية في البداية بكلمة انجليزية بعدها) . وهكذا حملت اللوحة الاختصار M.O.S. ومازال هذا الاختصار ساريا حتى الآن .

٢ - طاقم الصوت :

(أ) **المختص بالمزج** : هو رئيس الطاقم • انه مسئول عن الجودة العامة للصوت • وهو يجلس الى جهاز التسجيل واضعا السماعات على أذنيه ، ليحرك شريط الصوت أو يوقفه حسب الطلب • ويضبط منسوب الكسب الصوتي في الشريط عند الطلب ، مع التأكيد من أن حوار الممثلين واضح ، وأنه لم يتم تسجيل الأصوات غير المرغوب فيها •

(ب) **المختص بذراع الميكروفون** : هناك عادة شخص واحد يختص باستخدام الذراع الطويل للميكروفون ، ولكن قد يتواجد أكثر من واحد في حالات خاصة • وهو مسئول عن التأكد من أن الميكروفون موجود في أفضل وضع لالتقاط الحوار أثناء تنفيذ المشهد • وعليه أن يحرك الميكروفون عندما يتحرك الممثلون ، مع المحافظة على توجيهه في الاتجاه الصحيح لصالح الممثل الذي يتكلم في كل الأوقات • وقد يعتمد هذا المختص على استخدام ذراع مائل مثبت على قائم رأسى يتحرك على عجل ، وقد يعتمد على ذراع يشبه السنارة ، وهو ذراع طويل خفيف الوزن يثبت الميكروفون في طرفه • وذراع السنارة مصمم لتغطية الأماكن التي لا يمكن أن يصل إليها الذراع الآخر المثبت على عجل •

(ج) **رجال الكابلات** : هم مساعدون بصفة عامة •

٣ - طاقم الاضاءة :

(أ) **كبير العمال** : مسئول عن التأكد من أن المعدات المناسبة متاحة وفي حالة صالحة للعمل • وهو مساعد هام لمدير التصوير • وغالباً ما يسهم كبير العمال اسهاماً خلاقاً متميزاً عند اعداد الاضاءة بحيث يتوفر للصورة النهائية الاحساس الذي يبحث عنه المخرج ومدير التصوير •

(ب) **كبير المساعدين**

(ج) **المساعدون** : يستخدمون معدات الاضاءة وملحقاتها •

(د) **المسئول عن مولد الكهرباء** : يتطلب الأمر وجود مسئول واحد أو أكثر عندما تحتاج الشركة المنتجة لاستخدام مولدات كهربائية في حالة التصوير في المواقع الخارجية •

٤ - معاونون :

(أ) **رئيس المعاونين** : رئيس الطاقم المسئول عن كل المناظر والنجارة وأستخدم عواكس ضوء الشمس ، وتحريك عربات آلة التصوير •

(ب) **المعاونون** : يختلف عدد المعاونين ، حسب احتياجات فريق التنفيذ ، وحسب كل يوم معين في جدول العمل •

٥ - قسم المكالمات (الاكسسوارات) :

يتكون هذا القسم من رئيس المكالمات ومساعديه • ومسئوليتهم هي

تزويد المناظر والممثلين بكل ما يلزمهم من تزيين ومكملات • ويمكن لرجال المكملات أن يكونوا خير صديق للممثل ، خاصة عندما يتقدم الممثل بفكرة رائعة تحتاج الى قطعة جديدة من المكملات وتكون هذه القطعة متاحة لرئيس المكملات الكفء •

٦ - قسم الملابس :

العاملون بهذا القسم مسئولون عن الملابس وكل ما يحتاجه مخزن الملابس •

٧ - قسم الماكياج :

العاملون في هذا القسم مسئولون عن كل الماكياج • فينדר أن يقوم ممثلو السينما بعمل ما يلزمهم من ماكياج بأنفسهم • وفنان الماكياج هو في غالب الأمر فنان فعلا • وقد يصبح من أهم أصدقائك •

٨ - السائقون ، والمصورون الفوتوغرافيون ، مدبرو الحيوانات...الخ •

٩ - المساعد الأول للمخرج :

انه مسئول عن المحافظة على النظام داخل مكان التصوير ، وعن التأكد من أن الانتاج يخطو الى الأمام • ويعتمد المنتج ومدير الانتاج على المساعد الأول للمخرج لضمان أن المخرج لا يعوقه شيء وأن المخرج أيضا لا يعوق الانتاج بنفسه • وتتوقف مقدرة المساعد على دفع المخرج على الاستمرار في العمل ، على مقدرة المخرج نفسه • أما في الانتاج التليفزيوني فان المساعد الأول للمخرج موجود طوال الوقت ليبحث المخرج على تنفيذ كمية العمل المخصصة لكل يوم وفق الجدول الزمني •

١٠ - المساعد الثاني للمخرج (الثالث ، الخ) :

انهم يتعرضون لكل التفاصيل الخاصة بمرحلة الاعداد • ويمدون أوامر استدعاء الممثلين ، ويستندونهم ، ويذهبون للتنقيب عنهم في كل مكان اذا لم يظهروا في مكان التصوير في الوقت المناسب ، ويهتمون بالعديد من التفاصيل التي تجعل تصوير المخطط اليومي ممكنا •

تصوير مشهد

اليك مشهدا كما ستجده مكتوبا في السيناريو • يليه ثلاثة تعديلات
له • يوضح الأولان ما يمكن أن يحدث للمشهد أثناء تصويره وتركيبه •
ويمطيك التعديل الثالث فكرة عما يمكن تصويره في أوضاع التصوير
المختلفة •

داخل - شقة توني ونيك - ليل

توني جالسة أمام جهاز التلفزيون ، ترتشف كوبا من اللبن • وهي
منهمكة في متابعة الدراما التي يمرضها التلفزيون ، بحيث لا تغير اتجاه
نظرتها عندما يدخل نيك • الا انها تدرك دخوله وتلوح له بيدها المسكة
بكوب اللبن •

ويتقدم نيك نحوها ، ناظرا الى شاشة التلفزيون ليرى ما الذي
تشاهده • وينحنى عليها ويقبلها ، ثم يعتدل في وقفته ، ويمسح فمه
بيده ، مختلفا عدم الارتياح •

نيك •

ياه ! قبله باللبن •

توني

انها الطريقة الوحيدة لكي أجعلك تشرب بمض اللبن •

نيك

هاها •

توني

سينتهى هذا البرنامج بعد دقيقة •

يومي نيك برأسه ، ويلقى جاكنته على الكنب • ودون أن تحاول
توني نظرها عن شاشة التلفزيون ، تشير بيدها المسكة بكوب اللبن الى
الدولاب • يتثائب نيك ويلتقط جاكنته ويتجه الى الدولاب ليعلقها داخله •
ويتجه الى المطبخ حيث يقصص الوعاء الموجود فوق الموقد • ولا يبدو
عليه أى رد فعل واضح وهو يمسك القطاء •

• تنتهى الدراما التلفزيونية ، ونسمح بداية الاعلانات • تنتهى توني

وتطفىء الجهاز • وسرب احر ما فى توب اللبن • ونجفف فيها بفوطتها
بعنايه • ونضع الكوب على المنضدة ونوجه الى نيك • وبدون اى تمهيد •
تضع ذراعيها حوله وتمسحه قبلة عاطفيه • انها تحبه حقاً •

توئى

(بعد القبلة) هاى •

نيك

هاى • عليكى •

توئى

هل تقصد أن تلاعبينى ؟

نيك

نعم • وان كنت لا أجيد هذا •

توئى

هل تريد دروساً ؟

نيك

بكم ؟

توئى

يكفى أن تأكل عشائك مثل الصبي الصغير الشاطر •

نيك

وما هو الصنف الحلو ؟

توئى

الدرس •

نيك

كيف يحدث أنك دائماً تتكلمين بطريقة فاضحة ؟

توئى

كيف يحدث أنك دائماً تسمح بطريقة فاضحة ؟

نيك

انها نشأتى المتديونة •

توئى

ما ها عليك •

ينحى نيك الى منضدة صغيرة بقرب الكنيسة ويلقى نظرة على برید
اليوم • وبينما هو يفعل ذلك تتحرك توئى الى الموقد وتفحص الوعاء •

نيك

(مشيراً الى أحد البخطايا) . ما هذا بحق الجحيم ؟

توئى

(عند الموقد) ماذا ؟

نيك

هذا الخطاب من شركة ماي • بخصوص جهاز مطبخ جديد
اشتريته أنت •

توني

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟

تيك

(يتجه إليها) أنت تعرفين جيدا أنك لم تخبريني •

توني

أوه • حسنا ، اشتريت جهاز مطبخ جديد •

تيك

لماذا بحق الجحيم ؟

توني

لأننا في حاجة إليه •

تيك

لماذا لا تسأليني عن شيء مثل هذا قبيل أن تنفقي كل
هذه النقود ؟

توني

هائ • ألا تذكرني ؟ انني أعمل • ولي الحق أن أنفق
جانبا من نقودنا • أو من نقودي •

تيك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج في يوم من الأيام ؟ سنحتاج
وقتئذ لشراء منزل • ويلزمنا أن نُدسّر من أجل هذا • أنك
تنفقين النقود بنفس المصل الذي يعمل به عبادي طول
النهار • بسرعة مضاعفة •

توني

أنت جميل عندما تغضب • خذني • خذني •

تيك

انني جاد •

توني

هذه هي مشكلتك •

تيك

أمر مضحك للغاية •

توني

ما الذي اتفقنا عليه عندما قررنا أن نُسكن معا ؟

تيك

صحيح ، صحيح • ولكننا قلنا أيضا أنه بعد عامين سوف
نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •

توني

يوم الثلاثاء •

وتعطى نيك الشوك والمسلق والسكاكين والفوط • ويتحرك هو إلى المنضدة ، ويبدأ في إعدادها • وتبدأ توني الأوعية ، وتنقلها إلى المنضدة • يجلسان إلى المنضدة ويبدأن في تناول الطعام •

نيك

اتفقنا • ما الذي سيحدث يوم الأربعاء ؟

توني

لا أعرف • ما زلنا يوم الخميس •

نيك

استمري • قولي لي أنك لم تفكري في الأمر •
تتوقف توني عن الأكل ، وتضع ملقحتها جانبا •

توني

لقد فكرت في الأمر • ولكن يا نيك - ادنى لا أعرف شعوري •
أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعوري ، وهذا هي المشكلة •
اننى أشعر - اننى خائفة •

نيك

• ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ أنت تعرفين اننى لا أضربك •

توني

(تضحك) ليس هذا هو الأمر • اعتقد اننى أخاف أن يسير
شيء ما في الاتجاه الخطأ •
يبدأ نيك في أن يقول شيئا ، ولكنها توقفه •

اننى أعرف - أن لا شيء حتى الآن يسير في الاتجاه الخاطئ •
ولكن من الصعب أن أوضح • اننى أرى كثيرا من الزيجات
تتخطى حولنا • كاندى وبيل • وأختك • واعتقد أيضا أن جنجر
وايدى على وشك الانفصال •

نيك

من أخبرك بهذا ؟

توني

لا أحد • ولكننى أتحدث مع جنجر طوال الوقت • وهى ليست
سميدة •

نيك

ما الذى يجعلها غير سميدة ؟

تونى

(تهز كتفها) انها لا تخبرنى • ولكنها كذلك • ونحن على وفاق
يا نيك • الآن • وبالطريقة التى نحن عليها • وربما أننى لا أريد
أن أهر القارب • هل يمكنك أن تفهمنى ؟

نيك

لا • (تتنهد تونى) •
لكننى أفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأى طريقة
أخرى • ولهذا أعتقد ان هذه هى الطريقة التى تبقى عليها •

تونى

ليس الى الأبد يانيك • مجرد فترة قصيرة أخرى • اتفقنا ؟

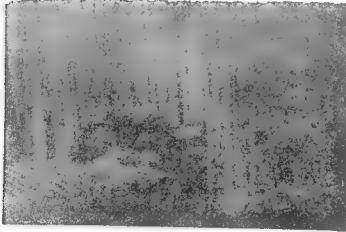
نيك

هل نحن مضطرون لاكل هذه الحشائش طوال الوقت ؟

تونى

(تضحك) انه غذاء صحى • كل ولا تتكلم •

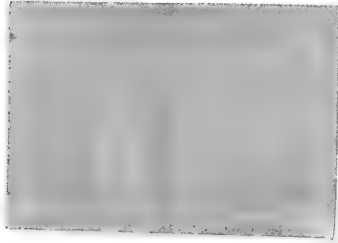
قطع



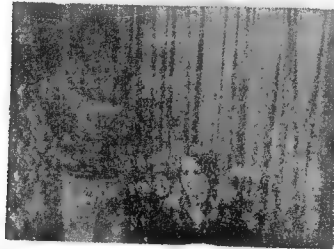
ان المشهد الذى قرأته قبله تم تصويره فى قاعة التمثيل كما سيبدو
فى الفيلم ، أى بألة تصوير واحدة • ومن الواضح أن هناك عدة طرق
لتنفيذ وتصوير أى مشهد ، وما إلى هذا هو احتمال واحد •
والصور المنشورة هنا تصور بعض اللحظات فقط من أجزاء من
اللقطة الرئيسية ، أو من مجموعة اللقطات الرئيسية • وسنلقى نظرة ،
فى مرحلة تالية ، على الطريقة التى يتم بها تركيب هذا المشهد بكل
ما يتضمنه من تغطية •

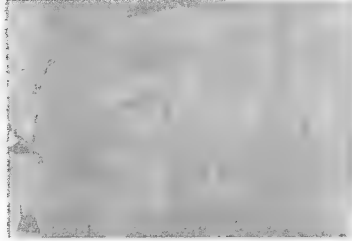
داخل - شقة توني - قبل *

توني تجلس امام جهاز التلفزيون (الصورة ١٣) ترتشف كوبا من اللبن * وهي منهكة في متابعة الدراما التي يعرضها التلفزيون ، بحيث لا تغير اتجاه نظرتها عندما يدخل نيك * الا انها تدرك دخوله وتلوح له بيدها المسكة بكوب اللبن (الصورة ١٤) *



ويتقدم نيك نحوها ، ناظرا الى شاشة التلفزيون ليرى ما الذي تشاهده ، وهو يقترب منها (الصورة ١٥) *





وينحنى عليها وقبلها ، ثم يتبدل في وقفته ، ويمسح فمه بيده ،
مختلقا عدم الارتياح (الصورة ١٦) .

فيك

سينتهى هذا البرنامج بعد دقيقة .

توني

ياه ! قبلة باللبن .

فيك

انها الطريقة الوحيدة لكي اجعلك تشرب بعض اللبن .

توني

ما ها .



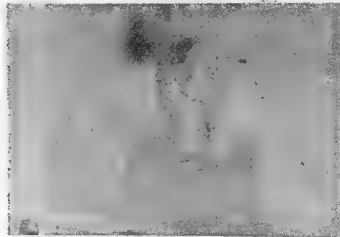
يومى: نيك برأسته . ويغنى جاكته على الكتفة (الصورة ١٧) .



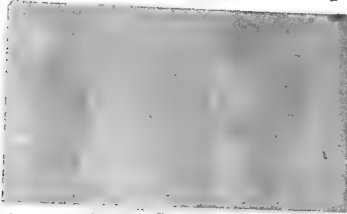
ودون أن تحول تونى نظرها عن شاشه التليفزيون ، تشير بيدها الممسكة
بكوب اللبن الى الدولاب (الصورة ١٨) • يتتأهب نيك ، ويلتقط جاكنته
ويتهجه الى الدولاب ليعملها داخله •

ويتهجه الى المطبخ حيث يفحص الوعاء الموجود على الموقد • ولا يبدو
عليه أى رد فعل واضح وهو يعيد الغطاء •

(سيتم اعادة تصوير لقطة نيك بقرب الموقد بعد أن ينتهى تصوير
اللقطة الرئيسية بأكملها • وفى هذه المرة تبقى تونى داخل مجال التصوير
أثناء استمرار اللقطة ، بينما ندع نيك يخرج منها • ولن نحاول أن يبقى
الانثان داخل الصورة ، لأن نيك سيكون بعيدا بحيث يصعب على آلة
التصوير الاحتفاظ بهما داخل الصورة • وبعد أن ننتهى من تصوير
اللقطة الرئيسية سنسود لتصوير هذا الجزء من المشهد فى لقطات فردية
متوافقة لنيك عند الباب وتونى على الكتبة • وبعد أن يتم تصوير هذه
اللقطات الفردية ، لن نلتزم بمسار اللقطات ونصور نيك عند الدولاب •
فيمكن لهذه اللقطة أن تظهر • حتى نحضر أولا اللقطات اللازمة ومازالت
آلة التصوير متجهة الى نفس الاتجاه العام ، حتى نلتصق الوقت اللازم
لتغيير الإضاءة وتغير وضع آلة التصوير) •



وتنتهى الدراما التليفزيونية ، ونسبح بداية الاعلانات • تنهض
توني وتطفى الجهاز • (الصورة ١٩) • وتشرب آخر ما فى كوب اللبن ،



وتجفف فيها بفوطتها بعناية ، وتضع الكوب على المنضدة و (ما زلنا فى
اللقطة الرئيسية التى بدأنا بها ، وتركنا نيك يخرج منها لنبقى مع توني) .
تتجه الى نيك (الصورة ٢٠) •

(لقد تأيمت آلة التصوير توني الى حيث يوجد نيك ، وأصبحنا
فى لقطة ثنائية رئيسية مستمرة مع استمرار المشهد • وسنحصل بعد
قليل على لقطة لنيك وحده عند الحوض عندما يصل ليغصن الوعاء • وفى
اللقطة الرئيسية ، نحرك عربة التصوير ، أو نستخدم العدسة الزوم التى
يمكن أن تؤدى نفس عمل العربة ، لكي نصمم فى لقطة ثنائية ضيقة) •



وبدون أى تهديد ، تضع ذراعيها حوله (الصورة ٢١) وتمنحه
قبلة عاطفية • انها تحبه حقاً •

توني

(بعد القبلة) هاى •

نيك

هاى ، عليكى •

تونى

هل تقصد أن تلاعبنى ؟

نيك

نعم ، وإن كنت لا أجيد هذا •

تونى

هل تريد دروسا ؟

نيك

بكم ؟

تونى

يكفى أن تأكل عشاءك مثل الصبي الصغير الشاطر •

نيك

وما هو الصنف الحلو ؟

تونى

الدرس •

نيك

كيف يحدث أنك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟

تونى

كيف يحدث أنك دائما تسمع بطريقة فاضحة ؟

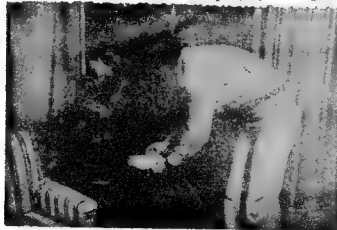
نيك

إنها نشأتى المتدبنة •

تونى

ها ها عليك •

(ستتم تغطية هذا الجزء فى لقطتين ضيقتين من فوق الكتف لاعطاء الاحساس بالحميمية • والآن تتجه آلة التصوير مع نيك - تاركة تونى - لتستمر اللقطة الرئيسية • وسوف يعيدنا نيك الى تونى بعد قليل ، عند الموقف ، وتصبح اللقطة الرئيسية مرة أخرى للقطعة ثنائية • وعندما تنتهى من اللقطة الرئيسية ، سنؤدى التغطية الضرورية ، بما فيها لقطة فردية لتونى عند الموقف ، تتوافق مع ما صورناه لنك وحده عند المنضدة) •



يذهب نيك الى منضلة صغيرة بقرب الكنيسة ويلقي نظرة على بريد
اليوم (الصورة ٢٢) • وبينما هو يفعل ذلك تتحرك توني الى الموقد
وتفحص الوعاء •

نيك

(مشيرا الى أحد الخطابات) ما هذا بحق الجحيم ؟

توني

(عند الموقد) ماذا ؟

نيك

هذا الخطاب من شركة ماي • بخصوص جهاز مطبخ جديد
اشتريته أنت •

توني

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟

نيك



(يتجه إليها • الصورة ٢٣) انت تعرفين جيدا أنك لم
تخبريني •

(عند هذه النقطة تتأهم آلة التصوير لتنتقلنا الى لقطة ثنائية) •

توني

أوه • حسنا ، لقد اشتريت جهاز مطبخ جديد •

نيك

لماذا بحق الجحيم ؟

توني

لأننا في حاجة اليه •

نيك

لماذا لا تسأليني عن شيء مثل هذا قبل أن تنفق كل هذه
النقود ؟

توني

هاى • ألا تذكرنى ؟ اننى أعمل • ولى الحق أن أنفق جانبيا
من نقودنا • أو من نقودى •

نيك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج فى يوم من الأيام ؟ سنحتاج
وقتئذ لشراء منزل • يلزمنا أن نلصق من أجل هذا • انك
تتفقين النقود بنفس المعدل الذى يعمل به عادى طول النهار •
بسرعة مضاعفة •

توني

أنت جميل عندما تغضب • خذنى ! خذنى !

نيك

اننى جاد •

توني

هذه هى مشكلتك •

نيك

أمر مضحك للغاية •

توني

ما الذى اتفقتنا عليه عندما قررنا أن نسكن سويا ؟

نيك

صحيح ، صحيح • ولكننا قلنا أيضا أنه بعد عامين سوف
نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •

توني

يوم الثلاثاء •

وتمطى نيك الشوك والملاعق والسكاكين والفوط (الصورة ٢٤) •





• ويتحرك هو الى المنضدة ، ويبدأ فى اعدادها (الصورة ٢٥) .
 (تتابع آلة التصوير فيك الى المائدة وتبقى معه ، محافظة على استمرار
 اللقطة الرئيسية • وسوف تعود بعد قليل للحصول على لقطة متوافقة
 لتونى عند الموقد ، وعلى التغطية الضرورية كذلك ، أى اللقطات فوق
 الكتف واللقطات القريبة • وعندما تتحرك تونى الى المنضدة فى اللقطة
 التالية سندعها تخرج من لقطتها لتدخل فى اللقطة الرئيسية •

• وسوف نطى الجزء التالى بلفطات فوق الكتف ولفطات قريبة)

تملا تونى الاوعية ، وتنقلها الى المنضدة • يجلسان ويبدأن فى
 تناول الطعام •

تيك

اتفقنا • ما الذى سيحدث يوم الأربعاء ؟

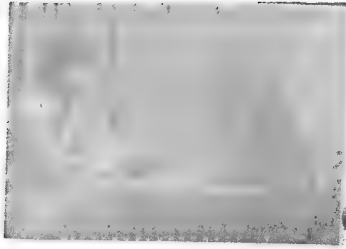
تونى

لا أعرف • مازلنا يوم الخميس •

تيك

استمرى • قولى لى انك لم تفكرى فى الامر •

تونى



(تتوقف عن الأكل ، وتضع ملقنتها جانبا • الصورة ٢٦) •
لقد فكرت في الأمر • ولكن يا نيك - اننى لا أعرف شعورى •
أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعورى ، وهذه هي
المشكلة • اننى أخسر - اننى خائفة •

نيك

ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ أنت تعرفين اننى لا أضربك •

توفى

(تضحك) ليس هذا هو الأمر • أعتقد اننى أخاف أن يسير
شيء ما فى الاتجاه الخطأ •

يبدأ نيك فى أن يقول شيئاً ولكنها توقفه •

اننى أعرف - أن لا شيء حتى الآن يسير فى الاتجاه الخاطئ •
ولكن - من الصعب أن أوضح • اننى أرى كثيراً من الزيجات
تتحطم حولنا • كاندى وبيل • وأختك • وأعتقد أيضاً أن
جنجر وايدى على وشك الانفصال •

نيك

من أخبرك بهذا ؟

توفى

لا أحد • ولكنى أتحدث مع جنجر طوال الوقت • وهى ليست
سعيدة •

نيك

ما الذى يجعلها غير سعيدة ؟

توني

(تهرز كتفها) انها لا تخبرنى . ولكنها كذلك . ونحن على وفاق يا نيك . الآن . وبالطريقة التى نحن عليها . وربما اننى لا أريد أن أمز القارب . هل يمكنك أن تفهمنى ؟

نيك

لا . (تنهد توني)

ولكننى أفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأى طريقة أخرى . ولهذا أعتقد أن هذه هى الطريقة التى تبقى عليها .

توني

ليس الى الأبد يا نيك . مجرد فترة قصيرة أخرى . اتفقنا ؟

نيك

هل نحن مضطرون لاكل هذه الحشائش طوال الوقت ؟

توني

(تضحك) انه غذاء صحى . كل ولا تتكلم .

قطع

نعود الآن الى الوراء لكى نصور كل التغطية التى تحدثت عنها من قبل . وبما أن تصوير الدولاب يستدعى أن تلف آلة التصوير حول نفسها ١٨٠ درجة ، فإن ذلك سيكون آخر وضع لها . ولكى أوضح طريقة التنفيذ هذه ، قمت بتصوير المشهد فى لقطة رئيسية واحدة . أما فى التنفيذ الفعلى فليس المتبع أن يتم تصوير مشهد بهذا الطول فى لقطة رئيسية واحدة . ان هذا سيستغرق وقتا أطول فى الاعداد والتدريب على مثل هذه اللقطة الرئيسية المقننة ، عما لو قسمناها الى أجزاء . ومادام مركب الفيلم سوف يقطع الى التغطية من آن لآخر ، ويعود بالضرورة الى اللقطة الرئيسية ، فإن استخدام عدة لقطات رئيسية لن يجعل التركيب يبدو وكأن فيه قفزات .

ومن المتوقع أن تزيد طول اللقطات الرئيسية فى السينما عنها فى التلفزيون ، لأن المخرج التلفزيونى يعمل وفق جدول زمنى مضغوط تماما ، ويلزمه أن يستغل كل اختصار ممكن فى المجهود . كما انه ليس من المحتمل أن تزيد الحركة كثيرا فى العمل التلفزيونى ، لأن هذا مرة أخرى يستلزم وقتا أطول فى الاعداد والتدريب والاضامة والتصوير اذا

كان المشهد يتضمن المزيد من الحركة • وكثيرا ما يضطر المخرج التلفزيوني الى التبسيط ، مما يؤدي الى أن يصبح المشهد أكثر جمودا تعوزه الحركة • وهناك أوضاع كثيرة للتصوير في هذا المشهد أكثر مما يلزم عادة • ومع هذا ، اذا كان هناك متسع من الوقت ، فانه تصبح ميزة واضحة أن تصور من جميع الأوضاع المتاحة ، لأن هذا سوف ينعج المخرج ومركب الفيلم مرونة أكثر عندها تحين مرحلة التركيب النهائي للمشهد • ويستغرق اعداد كل وضع للتصوير زمنا معيناً • قد يكون مجرد دقيقتين ، وقد يستمر ساعات طويلة • ومن الأفضل أن يستغل الممثل هذه الفترة في الاستعداد للقطعة التالية ، كما سبق أن ذكرت • وكل مرات التصوير التي تم طبعها من جميع الأوضاع سيتم عرضها في العروض اليومية • ثم يتولى المركب تجميع الفيلم ، ثم يبدأ هو والمخرج مهمة اعادة تركيب الفيلم مرة وأخرى حتى يصل الى الصورة النهائية للفيلم • وقد تكون نتجة جهدهما قد تم تقطيعها على النحو التالي :



داخلى • شقة تونى • ليلة •

تونى جالسة أمام جهاز التلفزيون • ترتشف كوبا من اللبن (الصورة
٢٧ - اللقطة الـ ثمانية - وفيه التصوير (١) •



وهي منهكة في متابعة الدراما التي يرضها التلفزيون ، بحيث
لا تغير اتجاه نظرتها عندما يدخل نيك • (الصورة ٢٨ - وضع
التصوير ١٠) •



الا انها تدرك دحوله وتلوح له بينما المسكة يكوب اللين (الصورة
٢٩ - وضع التصوير ٢) • يتقدم نيك نحوها ، ناظرا الى شاشة التلفزيون
ليرى ما الذي تشاهده • وينحنى عليها ويقبلها ، ثم يعتدل في وقفته ،
ويسمح فمه بيده ، مختلفا عن الارتياح • (الصورة ٣٠ - وضع
التصوير ١٠) •

نك



ياه ! قبلة باللين •



تونى

(الصورة ٣١ - وضع التصوير ٢)

انها الطريقة الوحيدة لكى اجعلك تشرب بعض اللبن •

نيك

• ها ها •

تونى

سينتهى هذا البرنامج بعد دقيقة •



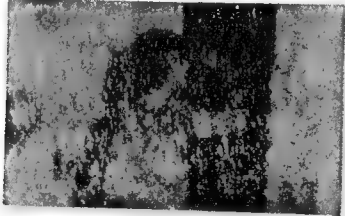
يومى نيك برأسه ، ويلقى جاكته على الكنبة (الصورة ٣٢ -

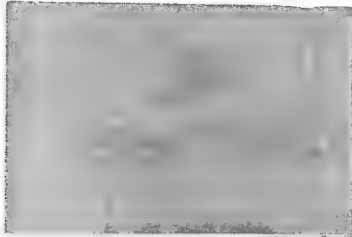
اللقطه الرئيسيه - وضع التصوير ١) • ودون أن تحول تونى نظرها

عن شاشة التليفزيون ، تشير بيدها المسكة بكوب اللبن الى الدولاب •

يتشامب نيك ويلتقط جاكته •

يتجه الى الدولاب لعلقا داخله (الصورة ٣٣ - وضع التصوير ١٨) •

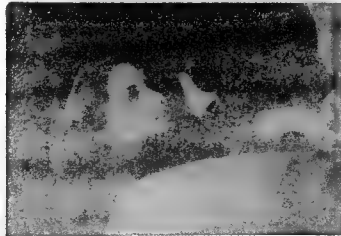




ويتمجه الى المطبخ حيث يفحص الوعاء الموجود فوق الموقد (الصورة ٣٤ - وضع التصوير ٣) . ولا يبدو عليه أى رد فعل واضح وهو يعيد الغطاء .



وتنتهى الدراما التلفزيونية ، ونسمع بداية الاعلانات . تنهض تونى وتطفىء الجهاز (الصورة ٣٥ - اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) . وتشرب آخر ما فى كوب اللبن ، وتجفف فيها يمولتها بمناية ، وتضع الكوب على المنضدة وتنتقل الى نيك . نوهون فى تنهد



تضع ذراعها حوله (الصورة ٣٦ - وضع التصوير ١٧) وتمنحه
قبلة عاطفية • انها تحبه حقيقة •

توني

هاى

نيك

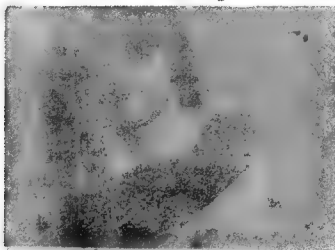
هاى ، عليكى •

توني

هل تقصد أن تلعبنى ؟

نيك

(الصورة ٣٧ - وضع التصوير ٤) •



نعم ، وان كنت لا أجيد هذا •

توني

هل تريد دروسا ؟

نيك

بكم ؟

توني



- (الصورة ٣٨ - وضع التصوير ١٧) •
 يكفي أن تأكل عشائك مثل الصبي الصغير الشاطر •

نيك

وما هو الصنف الحلو ؟

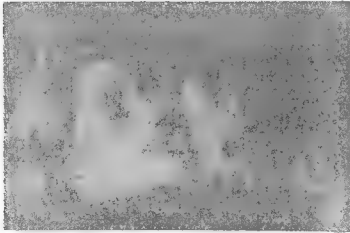
قوني

الدرس



نيك

- (الصورة ٣٩ - وضع التصوير ٤) •
 كيف يحدث أنك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟



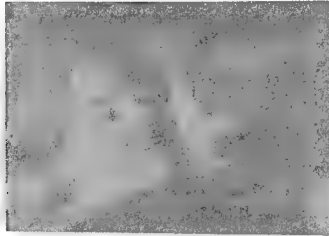
توني

• (الصورة ٤٠ - وضع التصوير ١٨) •
كيف يحدث أنك دائما تسمح بطريقة غامضة ؟



نيك

• (الصورة ٤١ - وضع التصوير ٥) •
• أنها نشأتى المدينة •

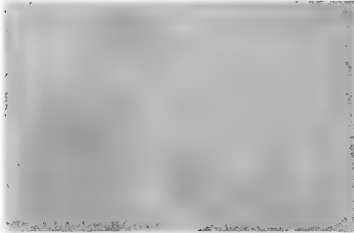


توني

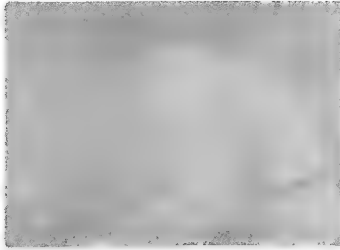
• (الصورة ٤٢ - وضع التصوير ١٨) •
• ما عليك



يذهب نيك الى المتسعة القريبة من الكنيسة ، ويلقى نظرة على بريد
اليوم (الصورة ٤٣ - اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) : وبينما
هو يفعل ذلك تتحرك

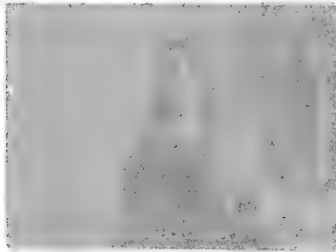


توني الى الموقد وتفحص الوعاء (الصورة ٤٤ - وضع التصوير ٦) -



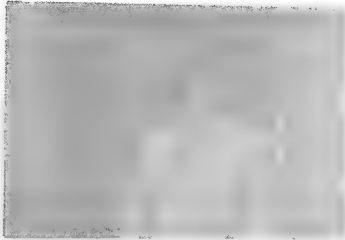
نيسك

(مشيرا الى الخطابات • الصورة ٤٥ - وضع التصوير ١٣) •
ما هذا بحق الجحيم ؟



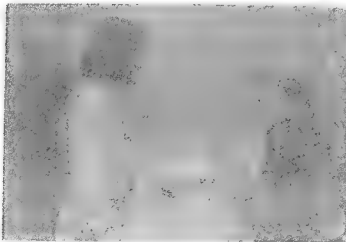
توتني

(عند الموقد ••• الصورة ٤٦ - وضع التصوير ٦) •
ماذا ؟



تيك

- (الصورة ٤٧ - وضع التصوير ١٢)
- هذا الخطاب من شركة ماي • بخصوص جهاز مطبخ جديد •
- توني
- آه ، ألم أخبرك من قبل ؟



تيك

- (يتجه إليها • الصورة ٤٨ - اللقطة الرئيسية - وضع
- التصوير ١) •
- أنت تعرفين جيدا أنك لم تخبريني

توني

أوه • حسنا ، لقد اشتريت جهاز مطبخ جديد •

نيسك

لماذا بحق الجحيم ؟

توني

لأننا في حاجة إليه •

نيسك

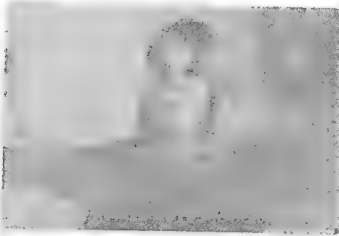
لماذا لا تسأليني عن شيء مثل هذا قبل أن تنفق كل هذه النقود ؟

توني

هائ • ألا تذكر ؟ انني أعمل • ولي الحق أن أنفق جانبا من نقودنا • أو من نقودي •

نيسك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج في يوم من الأيام سنحتاج وقتئذ لشراء منزل • ويلزمنا أن نلصق من أجل هذا • أنك تنفقين النقود بنفس المعدل الذي يعمل به عمادى طول النهار • بسرعة مضاعفة •



توني

(الصورة ٤٩ - وضع التصوير ٦) •

انت جميل عندما تغضب ! خذني ! خذني !



نيسك

(الصورة ٥٠ - وضع التصوير ١٣)

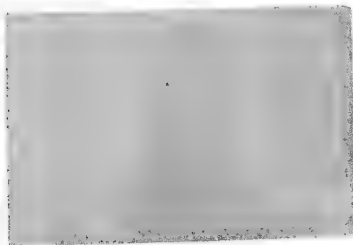
التي جاد

توني

هذه هي مشكلتك

نيسك

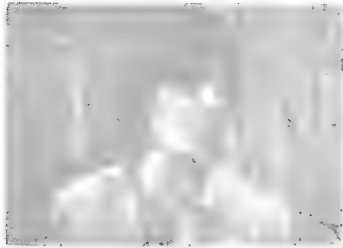
أمر مضحك للغاية



توني

(الصورة ٥١ - وضع التصوير ٦)

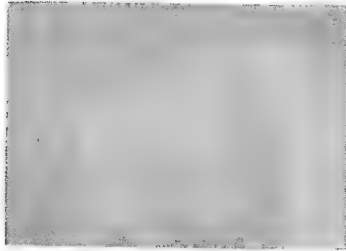
ما الذي اتفقنا عليه عندما قررنا أن نسكن مما ؟



نيك

• (الصورة ٥٢) •

صحيح ، صحيح ، ولكننا قلنا أيضا انه بعد عامين سوف
نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •



توني

يوم الثلاثاء •

تغطي نيك الشوك والملاءق والسكاكين والفوط (الصورة ٥٣ -
اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) • ويتحرك هو الى المنضدة ، ويبدأ
في إعدادها •



وتبدأ تونى الأوعية ، (الصورة ٥٤ - وضع التصوير ٦) وتنقلها
الى المنضدة • يجلسان الى المنضدة ويبدأن فى تناول الطعام •

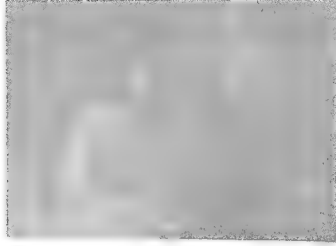


نيك

(الصورة ٥٥ - اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١)
اتفقنا • ما الذى سيحدث يوم الأربعاء ؟

تونى

لا أعرف • مازلنا يوم الخميس •



ليك

استمري • قولى لى انك لم تفكرى فى الامر •
(الصورة ٥٦ - وضع التصوير ١٤) •



توني

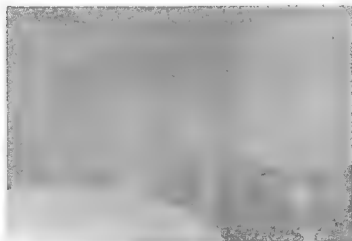
تتوقف عن الأكل ، وتضع شوكتها جانباً (الصورة ٥٧ - وضع
التصوير ٧)

لقد فكرت في الأمر • ولكن يائيك - اننى لا اعرف شعورى •
أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعورى ، وهذه هي
المشكلة • اننى - خائفة •



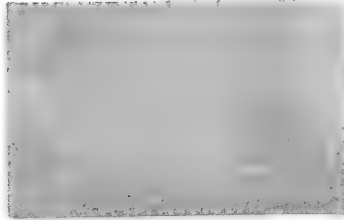
نيك

(الصورة ٥٨ - وضع التصوير ١٤) •
ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ انت تعرفين اننى
لا اضربك •



توني

(تضحك • الصورة ٥٩ - وضع التصوير ٧) •
ليس هذا هو الأمر • اعتقد اننى أخاف أن يسير شيء ما في
الاتجاه الخاطئ •

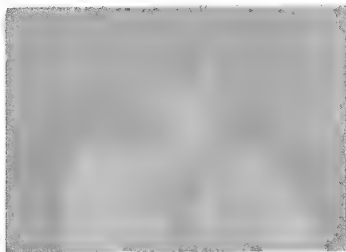


يبدأ نيك في أن يقول شيئا ، ولكنها توقفه (الصورة ٦٠ - النقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) •



ثوني

(الصورة ٦١ - وضع التصوير ٩) •
 انني أعرف - أن لا شيء حتى الآن يسير في الاتجاه الخاطئ •
 ولكن - من الصعب أن أوضح • انني أرى كثيرا من الزيجات
 تتحطم حولنا • كاندي وبيبل • وأختك • واعتقد أيضا أن
 جنجر وايدى على وشك الانفصال •



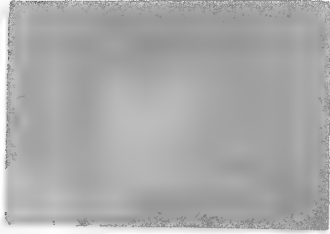
نيك

(الصورة ٦٢ - وضع التصوير ١٥)
 • من أخبرك بهذا ؟



توني

(الصورة ٦٣ - وضع التصوير ٩)
 • لا أحمه • ولكنني أتحدث مع جنجر طوال الوقت • وهي ليست
 • سعيدة •



تيك

- (الصورة ٦٤ - وضع التصوير ١٦) •
ما الذي يجعلها غير سعيدة ؟



توني

- (تهز كتفها - الصورة ٦٥ - وضع التصوير ١٧) •
انها لا تخبرني • ولكنها كذلك • ونحن على وفاق يانيك •
الآن • وبالعطيفة التي نحن عليها • • وربما انني لا أريد
أن أهر القارب • هل يمكنك أن تفهمني ؟

نيك

٠ ٧

توني

(تنهد) ٠



نيك

(الصورة ٦٦ - وضع التصوير ١٦)

ولكنني أفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأي
طريقة أخرى وهذا أفضل أن تراه الطريقة التي التي تخرج
عليها



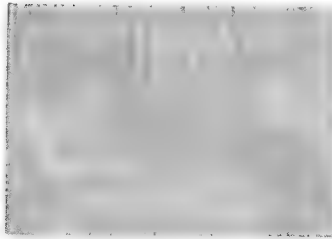
توني

(الصورة ٦٧ - وضع التصوير ٢٠)

ليس الى الأبد ياتيك . مجرد فترة قصيرة أخرى . اتفقنا ؟



(لا حوار - لقطة رد فعل نيك - الصورة ٦٨ - وضع التصوير ١٦) •



نيك

- (الصورة ٦٩ - اللقطة الرئيسية - وضع التصوير ١) •
 هل نحن مضطرون لأكلة هذه الخضراة طوال الوقت ؟
 تسوي
 (تضحك) • • •
 انه غذاء صحي • كل ولا تتكلم •

لقد استخدمت ، من أجل توضيح هذا النموذج ، عدة قطععات أكثر مما يلزم . ان البساطة ووضوح الارتباط لهما من الأهمية فى التنفيذ والتركييب مثل ما للتمثيل من أهمية .

والآن لنفحص كيف تم تقسيم المشهد من أجل التنفيذ . لقد استخدمت ١٩ وضعا للتصوير لتنفيذ هذا المشهد ، كان آخرها نيك يقرب الدولاب . وفى الشكل التخطيطي التالى ، نوضح بداية كل وضع للتصوير بالحرف الأول من الشخصية المستفيدة من اللقطة : ت ترمز لتوني ، ن ترمز لنيك . ويوجد خط رأسى مرسوم خلال كل ما تتضمنه هذه اللقطة بالذات . وتحدد نهاية كل وضع للتصوير بخط أفقى قصير عند آخر الخط الرأسى .

ونوضح الأرقام ترتيب التصوير . اذ لا يتم تنفيذ أوضاع التصوير المختلفة حسب تسلسلها لأن اللقطات التى تتبعها فيها آلة التصوير فى نفس الاتجاه بصفة عامة يتم تصويرها قبل اللقطات التى تستدبر فيها آلة التصوير فى اتجاهات أخرى . وعلى هذا ، فاللقطات التى تصور من فوق كتف توني لتواجه نيك عندما تتحرك توني فى اتجاهه بعد أن أغلقت جهاز التليفزيون ، تتبعها اللقطة المنفردة لتوني عند الموقد ، واللقطة من فوق كتف نيك لتوني بعد أن اكتشف نيك الخطاب الوارد من شركة ماي ، واللقطة المنفردة لنيك وهو يفحص الرعاء على الموقد . وقبل أن تصور اللقطات المكسية (من فوق كتف نيك الى توني ، وما إليها) يتم تصوير لقطات التغطية عند المنضدة التى هى فى صالح الممثل الموجود الى اليمين . ثم تستدبر آلة التصوير ، ليتم تصوير التغطية عند الحوض ثم عند المنضدة ، وهكذا .

ويعود السبب فى تصوير كل ما هو فى نفس الاتجاه أولا ، الى أن تغيير الاضاءة كلما حركت آلة التصوير يستغرق وقتا طويلا . وعندما تستدبر آلة التصوير ١٨٠ درجة ، فإن الاضاءة تتغير تغيرا كبيرا ، ولذا فأننا نقلل من هذه التحريكات الى أقل ما يمكن . وتقع على الممثل مشكلة التمثيل خارج تسلسل المشهد ، وهذا جزء من الحرفة على الممثل السينمائى أن يثنيه ويطوره تدريجيا . وهو كيف يتم التصوير بعيدا عن التسلسل ، مع المحافظة على الاحساس بالتتابع داخل المشهد .

داخلى . شقة توني ونيك - ليل .

توني جالسة أمام جهاز التليفزيون ، ترتشف كوبا من اللبن . وهى منهكة فى متابعة الدراما التى يعرضها التليفزيون ، بحيث أنها لا تغير اتجاه نظرتها عندما يدخل نيك . الا أنها تفرك دخوله وتلوح له بيدها المسكة بكوب اللبن .

ويتقدم نيك نحوها ، فاطرا الى شاشة التليفزيون ليرى ما الذى

تشاهده • وينحنى عليها ويقبلها ، ثم يمتدل في وقفته ، ويمسح فمه بيده ،
مختلقا عدم الارتياح •

نيك

ياه ! قبله باللبن •

توني

انها الطريقة الوحيدة لكى أجعلك تشرب بعض اللبن •

نيك

ها ها •

توني

سينتهى هذا البرنامج بعد دقيقة •

يوهـ نيك برأسه ، ويلقى جاكته على الكنبه • وبدون أن تحول
توني نظرها عن شاشة التلفزيون ، تشير بيدها المسكة بكوب اللبن الى
الدولاب • يتشامب نيك ويلتقط جاكته ويتجه الى الدولاب ليعلقها داخله •
ويتجه الى المطبخ حيث يفحص الوعاء فوق الموقد • ولا يبدو عليه
أى رد فعل واضح وهو يعيد الغطاء •

وتنتهى الدراما التليفزيونية ، ونسمع بداية الاعلانات • تنهض
توني وتطفىء الجهاز • وتشرب آخر ما فى كوب اللبن ، وتجفف فمها
بفوطتها بمناديه ، وتضع الكوب على المنضدة وتتجه الى نيك • وبدون أى
تهديد ، تضع ذراعيها حوله وتمنحه قبله عاطفيه • انها تحبه حقًا •

توني

(بعد القبله) هاى •

نيك

هاى ، عليكى •

توني

هل تقصد أن تلاعبنى ؟

نيك

نعم ، وان كنت لا أجيد هذا •

توني

هل تريد دروساً ؟

نيك

بكم ؟

توني

يكفى أن تأكل عشاءك مثل الصبى الصغير الشاطر •

نيك

وما هو الصنف الحلو ؟

توني

الدرس •

نيك

كيف يحدث انك دائما تتكلمين بطريقة فاضحة ؟

توني

كيف يحدث انك دائما تسمع بطريقة فاضحة ؟

نيك

انها نشأتني المتدينة •

توني

ها ها عليك •

يذهب نيك الى منضدة صغيرة في الصالة ، ويلقي نظرة على بريد اليوم • وبينما هو يفعل ذلك تتحرك توني الى الموقد وتفحص الوعاء •

نيك

(مشيرا الى أحد الخطابات) ما هذا بحق الجحيم ؟

توني

(تملأ الأطباق بالطعام) ماذا ؟

نيك

هذا الخطاب من شركة ماي • بخصوص جهاز مطبخ جديد اشتريته أنت •

توني

آه ، ألم أخبرك من قبل ؟

نيك

(يتجه اليها) أنت تعرفين جيدا أنك لم تخبريني •

توني

آوه • حسنا ، لقد اشتريت جهاز مطبخ جديد •

نيك

لماذا بحق الجحيم ؟

توني

لأننا في حاجة اليه •

نيك

لماذا لا تسأليني عن شيء مثل هذا قبل أن تنفق كل هذه النقود ؟

توني

هاى • ألا تذكر ؟ اننى أعمل • ولى الحق أن أنفق جانباً من نقودنا • أو من نقودى •

نيك

وماذا يحدث لو فكرنا أن نتزوج في يوم من الأيام ؟ سنحتاج وقتئذ لشراء منزل • ويلزمنا أن ندخر من أجل هذا • انك تنفقين النقود بنفس المعدل الذي يعمل به عدادى طول النهار • بسرعة مضاعفة •

توني

أنت جميل عندما تغضب • خذنى ! خذنى !

نيك

اننى جاد •

توني

هذه هى مشكلتك •

نيك

أمر مضحك للغاية •

توني

ما الذى اتفقنا عليه عندما قررنا أن نسكن معا ؟

نيك

صحيح ، صحيح • ولكننا قلنا أيضا انه بعد عامين سوف نتفق بخصوص زواجنا • ولقد مضى عامان •

توني

يوم الثلاثاء

وتمطى نيك الشوك والملاعق والسكاكين والفوط • وينحرك هو الى المنضبة ، ويبدأ فى اعدادها • وتملا توني الأوعية ، وتنقلها الى المنضبة • يجلسان الى المنضبة ويبدأن فى تناول الطعام •

نيك

اتفقنا • ما الذى سيحدث يوم الأربعاء ؟

توني

لا أعرف • مازلنا يوم الخميس •

نيك

استورى • قولى لى أنك لم تفكرى فى الأمر •

توني

(تتوقف عن الأكل ، وتضم شوكتها جانبا •)

لقد فكرت فى الأمر • ولكن يا نيك - اننى لا أعرف شعورى • أو كان يجب أن أقول اننى أعرف شعورى ، وهذه هى المشكلة • اننى أشعر أننى خائفة •

نيك

ما الذى تخافين منه بحق الجحيم ؟ أنت تعرفين اننى

لا أضربك •

توني

(تضحك) ليس هذا هو الأمر • اعتقد اننى أخاف أن يسير
شيء ما فى الاتجاه الخطأ •
يبدأ نيك فى أن يقول شيئاً ، ولكنها توقفه •
اننى أعرف - أن لا شيء حتى الآن يسير فى الاتجاه الخاطئ •
ولكن - من الصعب أن أوضح • اننى أرى كثيراً من الزيجات
تتخبط حولنا • كاندى وبيل • وأختك • واعتقد أيضاً أن جنجر
وايدى على وشك الانفصال •

نيك

من أخبرك بهذا ؟

توني

لا أحد • ولكننى اتحدث مع جنجر طوال الوقت • وهى
ليست سعيدة •

نيك

ما الذى يجعلها غير سعيدة ؟

توني

(تهز كتفها) انها لا تخبرنى • ولكنها كذلك • ونحن على
وفاق يانىك • الآن • وبالطريقة التى نحن عليها • وربما
اننى لا أريد أن أهرق القارب • هل يمكنك أن تفهمنى ؟

نيك

لا •• (تنهد توني) •

ولكننى أفضلك بهذه الطريقة على عشرين امرأة أخرى بأى
طريقة أخرى • ولهذا اعتقد أن هذه هى الطريقة التى تبقى
عليها •

توني

ليست الى الأبد يانىك • مجرد فترة قصيرة أخرى • إتفقنا ؟

نيك

هل نحن مضطرون لاكل هذه الحشائش طوال الوقت ؟

توني

(تضحك) انه غذاء صحى • كل ولا تتكلم •

قائمة متتابة من اوضاع التصوير •

وضع التصوير ٩ : اللقطة الرئيسية • تبدأ بلقطة متوسطة (الى
الركبة تقريباً) لتوني • تتراجع آلة التصوير الى الوراء لكى تضم جهاز
التليفزيون والباب ، ولكى تلتقط نيك وهو يدخل • وتبقى لقطة ثنائية

حتى يخرج نيك من مجال التصوير وتحفظ آلة التصوير بثونى . تحتفظ بها وهو تقترب من جهاز التليفزيون ، وتطفئه . وتتابع تونى وهي تتحرك الى اليمين (تتحرك آلة التصوير وعربتها الى اليمين معا) وهي تتجه الى نيك . تصبح اللقطة ثنائية ، ثم تقترب قليلا لكي تضيق اللقطة عليهما قليلا . وتستقر آلة التصوير على نيك وهو يتحرك الى المنضدة القهوة . وتستمر اللقطة ثنائية حتى يتحرك نيك الى المنضدة ومعه الشوك والملاعق والسكاكين وتبقى معه وهو يتحرك . وتدخل تونى فى اللقطة عندما يجلسان معا . وتحفظ اللقطة بهما الى نهاية المشهد .

وضع التصوير ٢ : على تونى وهي جالسة الى المنضدة وكوب اللبن فى يدها . وتبدو فى اللقطة الى وسطها . وتبقى حتى تخرج من اللقطة بعد أن تطفىء جهاز التليفزيون .

وضع التصوير ٣ : لقطة لنيك حتى وسطه عند الموقد :

وضع التصوير ٤ : لقطة لنيك تضم وجهه وصدره . لمنطقة من جهة اليسار . وتدخل تونى فى اللقطة فنتابعها وهي تصل الى نيك . وتبقى اللقطة كذلك حتى يخرج نيك منها متوجها الى منضدة القهوة .

وضع التصوير ٥ : تبدأ اللقطة ضيقة حول نيك . تدخل تونى فى اللقطة ، فتصبح لقطة ثنائية ضيقة من فوق الكتف . وتستمر اللقطة حتى يخرج نيك منها .

وضع التصوير ٦ : لقطة لتونى حتى وسطها عند الموقد . وتبقى كذلك حتى تتحرك تونى خارج اللقطة عندما تذهب الى المنضدة . وتضيق اللقطة لتكتفى بالصدر فقط كما هو مطلوب عند جملة « عندما تفضب » .

وضع التصوير ٧ : وجه تونى وصدرها عند الموقد . ويبقى الوضع كذلك حتى تخرج تونى من اللقطة .

وضع التصوير ٨ : لقطة ثنائية متوسطة عبر نيك الى تونى عندما يجلسان معا الى المنضدة . حدود الصورة ممتدة عند بداية اللقطة قبل أن يجلس نيك داخلها . ثم يجلس نيك وتونى داخل اللقطة . ويبقى الوضع الى نهاية اللقطة .

ملحوظة : غالبا مالا يكون الممثل داخل اللقطة عند بداية التصوير ، أو عندما يقول المخرج « حركة » . وفى هذه الحالة ، يكفى للممثل أن يكون خارج حدود الصورة بخطوة أو أكثر ، وإن كان من المفروض أنه قادم من مكان أبعد . وعندما يقول المخرج « حركة » يتحرك الممثل المسافة الضرورية فقط لكي توحى بالجزء الأخير من الحركة وباستقراره داخل الصورة . ويفضل المخرج هذه الحركة لأنها تغطي أحيانا « قطعا » أكثر إثارة .

وضع التصوير ٩ : لقطة قريبة لتونى وهي جالسة الى المنضدة .

تبقى كذلك طوال اللقطة •

وضع التصوير ١٠ : لقطة قريبة جدا لتونى وهى جالسة الى المنضدة •

تبقى كذلك طوال اللقطة •

وضع التصوير ١١ : لقطة الى الوسط لنيك عند الباب • حدود

الصورة ممتدة وفق التكوين الأخير لللقطة قبل أن يدخل نيك ويسير الى وضعه • وتبقى اللقطة معه حتى يخرج منها ليتجه الى الدولاب •

وضع التصوير ١٢ : لقطة ثلاثة أرباع (الى الركبة) لنيك عند

منضدة القهوة • وهو سيسير ليدخل اللقطة • وتبقى اللقطة معه حتى تمطيه تونى الشوك والملاعق والسكاكين ، تحافظ عليه فى نفس الحجم طوال اللقطة •

وضع التصوير ١٣ : نيك بكامل صدره عند منضدة القهوة • يبقى

الوضع كذلك حتى تمطيه تونى الشوك والملاعق والسكاكين •

وضع التصوير ١٤ : لقطة متوسطة (الى الخصر) ثنائية من تونى

الى نيك وهما جالسان الى المنضدة • سيجلسان أثناء اللقطة • ويبقى الوضع كذلك خلال اللقطة كلها • يجب أن يتفق هذا التكوين مع ذلك فى الوضع ٨ •

وضع التصوير ١٥ : لقطة قريبة لنيك جالسا على المنضدة • سيدخل

اللقطة وهو يجلس ، ويظل الى آخر اللقطة • يجب أن يتوافق التكوين مع ذلك فى الوضع ٩ •

وضع التصوير ١٦ : لقطة قريبة جدا لنيك • سيدخل اللقطة وهو

يجلس • ويظل كذلك الى آخر اللقطة • يجب أن يتوافق التكوين مع ذلك فى الوضع ١٠ •

وضع التصوير ١٧ : لقطة لنيك الى آخر صدره ، واقفا أمام الحوض،

مصورة من الجانب اليمين • وستدخل تونى فى اللقطة لتمطينا لقطة منه اليها • يجب أن يتوافق التكوين هنا مع ذلك فى الوضع ٤ •

وضع التصوير ١٨ : لقطة ضيقة من فوق الكتف عبر نيك الى

تونى • تبدأ اللقطة على نيك وتسير تونى الى وضعها • يجب أن يتوافق التكوين مع ذلك فى الوضع ٥ •

وضع التصوير ١٩ : نيك عند الدولاب ، يطلق جاكته • سيدخل

الى اللقطة • وتبقى اللقطة كذلك الى أن يخرج منها •

ستديو التلفزيون

ان أغلب استديوهات هوليوود التي تستخدم لتصوير العروض التلفزيونية على شرائط فيديو عبارة عن استديوهات سينمائية يمد ان تم تحويلها وتعديلها ، وليست كل الاستديوهات المعدلة قد تم تصميمها بنفس الطريقة ، الا ان رسوماتها متماثلة بصفة عامة . اذ تمت فيها تغطية الأرضيات الخشبية بالخرسانة أو بمادة أخرى صلبة ولكن ملساء لتسمح بيسر عربات آلة التصوير دون أى اهتزاز . كما تم بناء حجرات التحكم (الكنترول) لتضم منضدة التحكم (الكونسول) وليعمل بها المخرج والمدير الفني والمخرج المنفذ ومساعد البرنامج والمسئول عن مزج الصوت . وأحيانا ما تضم هذه الحجرة أيضا مدير الاضاءة والمسئولين عن التحكم فى شرائط الفيديو بمعداتهم .

ومازال هناك بعض الاستديوهات المعدلة دون أن يكون لها حجرة تحكم control booth . فهناك وحدات متنقلة خارج الاستديو تقوم بهذه المهمة ؛ اذ تضم العاملين ومعداتهم ، بينما لا يضم الاستديو نفسه الا المناظر والممثلين وآلات التصوير وأذرع الميكروفونات والاضاءة . أما استديوهات التلفزيون الحقيقية (كما هو الحال فى مدينة تليفزيون سى . بى . اس) فتختلف عن الاستديوهات المعدلة من عدة نواحي . ان حجرة التحكم بها دائمة مستقرة . ومصابيح الاضاءة التى يسهل رفعها وخفضها من المواسير الثابتة تختلف عن تلك المثبتة فى سقالات خشبية أو فى حوائط المنظر . كما أن حجرات خلع الملابس وحجرات الماكياج وأماكن الراحة ومخازن الملابس من السهل الوصول إليها . ان هذا المجمع كله أحسن توزيعا وأفضل أداء .

ان حجرة التحكم عبارة عن أعجوبة الكترونية . لوحة من الزراري والمفاتيح والمقابض على منضدة التحكم console table تسمح للمدير الفني بأن يغير الصورة التى تخرج على الهواء . وبمجرد الضغط على زر أو يتم ارسال الصورة من أحد آلات التصوير المتعددة التى تصور البرنامج أو من أحد الشرائط السينمائية أو من إحدى الشرائط الثابتة ، المدة خصيصا

للعمل الى جانب آلات التصوير . ان لوحة التحكم تضم أيضا وسائل أخرى تسمح بالمزج وبالاختفاء أو الظهور التدريجي وبالطبع المزدوج وبالمسح (أى مسح الصورة من جانب الى آخر لتحل محلها صورة أخرى) وبمؤثرات خاصة متعددة يمكن أن تظهر على شاشة التليفزيون .
ولوحة التحكم مصممة بحيث يمكن أن يجلس إليها كل من المخرج والمدير الفني والمخرج المنفذ ومساعد البرنامج .

وتختلف مهام المخرج المنفذ حسب مكان الاستديو ، وحسب النقابة أو الاتحادات التي تحكم تلك المنطقة . ففي ستديوهات سى * بى * اس . حيث الاتحاد هو « الأخوة الدولية لعمال الكهرباء » ، يقوم المخرج المنفذ بأعداد اللقطة للمخرج ، ويلفت نظر المصورين (وهم أربعة فى أغلب الأحوال) الى من ستنبعه كل لقطة تالية . فقد يقول على سبيل المثال : « آلة التصوير ٢ لقطة قريبة لهنرى » أو « آلة التصوير ٣ استعد للقطعة نائية » . ويمد المصور اللقطة المطلوبة مباشرة ، حتى تكون جاهزة عندما يريد المخرج أن يقطع إليها . لقد تم التدريب من قبل على جميع اللقطات بطبيعة الحال ، الا أن بعض البرامج التليفزيونية شديدة التعقيد بحيث يصبح دور المخرج المنفذ فى اعداد كل لقطة أمرا ضروريا جدا وجزءا هاما فى مرحلة التنفيذ .

وفى استديوهات اى * بى * سى . وأن * بى * سى * ، حيث تتحكم « الجمعية القومية للمهندسين وفننى الاذاعة » ، نجد أن مهمة المخرج المنفذ أثناء الاذاعة أو التنفيذ التليفزيونى لا تتضمن اعداد آلات التصوير . واذا لزم الأمر يقوم بهذه المهمة المدير الفني .

وأيا كان من يعد اللقطات ، فإن المصورين لديهم كروت عليها قوائم اللقطات حسب تتابعها . وعند طلب كل لقطة يشير المخرج للمدير الفني ، وغالبا ما يتم ذلك بطرقة أصابعه ، فيضغط المدير الفني على الزر المناسب أو مفتاح المؤثرات الخاصة فيسمح بنقل الصورة على الهواء أو الى شريط التسجيل . وبهذه الطريقة يتم تنفيذ اللقطات فى تتابعها الكامل .

والى جانب المخرج المنفذ فى حجرة التحكم يجلس مساعد البرنامج ، الذى عليه أن يتابع الوقت بكل دقة عند أى لحظة أثناء التصوير ، وأن يتأكد أن الحوار سليم ، وما الى ذلك . ونجده فى مرحلة التركيب أنه لا يمكن الاستغناء عن نسخة سيناريو مساعد البرنامج . فهذه نسخة دقيقة ، وهى السجل الوحيد لما دار فى كل لقطة ومتى حدثت .

وتوجد أمام منضدة التحكم أجهزة استقبال (مونيتور) monitors لمراقبة ما تصويره كل آلة تصوير مستخدمة ، الى جانب جهاز استقبال الخط line monitor . ونجد أثناء الإرسال الحى (وهذا أمر نادر فى هذه الأيام) أن جهاز استقبال الخط هو الذى يوضح

الصورة النهائية التي يتم إرسالها « على الهواء » ، وفي اثنائه تسجيل العروض فان هذا الجهاز هو الذى يوضح الصورة المركبة التى سيتم إرسالها « على الهواء » للمشاهد الذى يتم تصويره وقتئذ . ففي أغلب البرامج التى يتم تسجيلها على شرائط ، يتم تسجيل كل اللقطات التى تصورها كل آلة تصوير على شريط منفصل لأغراض التركيب فيما بعد . وقد تصبح نسخة « على الهواء » تماما اذا تم تركيبها أثناء التصوير ، وتكون فى هذه الحالة قد اختصرنا وقت التركيب الى حد كبير . ونستخدم الشرائط الأخرى فيما بعد عند الطلب ؛ لتغيير الزوايا ولتسهيل القطع اختصارا للوقت أو لأى أسباب جمالية . ونستخدم هذه الشرائط أحيانا ، بحيث يمكن تركيب حلقة كاملة منها ، اللقطة تلو الأخرى . وتطبق نفس الخطوات بصفة عامة على برامج التسلية والبرامج العاجلة ، إلا ان مهمة التركيب فى هذه الحالة تكون فى أقل نطاق ممكن أو لا يكون لها وجود أصلا .

والى جانب حجرة التحكم توجد حجرة الصوت وحجرة الإضاءة . وحجرات الصوت فى مدينة تليفزيون سى . بى . اس . تسمح بالتحكم المنفرد فى أربعين ميكروفونا منفصلا الى جانب التحكم فى حيز الصدى وباقى المؤثرات الصوتية الخاصة . أما حجرة مدير الإضاءة فتسمح له بالاتصال بكل مساعديه الموجودين داخل قاعة التصوير (البلاتوه) وبالشخص المسئول عن لوحة الإضاءة التى تتصل بكل معدات الإضاءة بواسطة مفاتيح dimmers لأضواء التيار تدريجيا . وأمام مدير الإضاءة أيضا أجهزة استقبال (مونيتور) حتى يمكنه أن يرى ما تبثه عليه الصورة .

ولجده لليزيد من تبسيط إجراءات تنفيذ برامج التليفزيون فى استديوهات سى . بى . اس . أن مكان تصنيع المناظر وورشة الدهانات ومخازن الملابس وحجرة المؤثرات الخاصة موجودة فى نفس مبنى الاستديوهات . إنها فى الواقع مدينة تليفزيون حقيقية .

التنفيذ بعدة آلات تصوير

كانت البرامج في الأيام الأولى للتلفزيون تصور بثلاث أو أربع آلات تصوير فيديو ، ويتم إرسالها حية على الهواء ، بما في ذلك العروض الدرامية الأولى ، والتي كانت تستغرق نصف ساعة عادة . وعندما اتضح للناس أن التلفزيون سيبقى معنا ، بدأت برامج التلفزيون تتحول إلى استخدام الشريط السينمائي ، مع استخدام آلة تصوير سينمائي واحدة في كل مرة ، بينما استمر تصوير البرامج الكوميدية بثلاث أو أربع آلات تصوير فيديو أمام جمهور حي . وكان برنامج « أحب لوسي » هو أول كوميديا تتحول من استخدام آلات التصوير الالكترونية إلى عدد من آلات التصوير السينمائي ، مع الاحتفاظ بالجمهور الحي . والآن ، يتم تصوير أغلب الكوميديات بثلاث أو أربع آلات تصوير سينمائية أو الكترونية . ونجد في حالة الممثل الذي يؤدي كوميديا تلفزيونية ، أن طريقة أدائه ترتبط بالمرشح أكثر مما ترتبط بالسينما . وهناك عدة أسباب لهذا : أولا ، يتم تصوير المشاهد كاملة دفعة واحدة مع تصويرها من ثلاث أو أربع زوايا مختلفة في وقت واحد . وكانت لقطات الإعادة الفردية لأجزاء مختارة تصور فيما بعد باستخدام آلة تصوير واحدة . ثانيا ، وجود جمهور فعلي كان يتسبب في ارتفاع منسوب جهد وصوت الممثل أعلى مما لو كانت نفس المادة تصور بالآلة تصوير واحدة ويكون جمهور . أن وجود الجمهور يعطي الممثل إحساسا بضرورة الاتصال بما هو أبعد من مجرد الشخص الذي يخاطبه . أن مسافة الاتصال يحددها هذا إلى حد كبير وجود جمهور ، أكثر مما يحددها وجود آلة التصوير وذراع الميكروفون . كما تتطلب الكوميديا بصفة عامة جهدا أكبر مما تتطلبه التراجيديات، ووجود جمهور يزيده من هذا المطلب إلى حد كبير .

وهناك تشابه آخر بين المسرح وبين التنفيذ بعدة آلات تصوير . إذ يستلزم التنفيذ بعدة آلات تصوير ، على العكس من التنفيذ بالآلة واحدة ، تدريبات (بروفات) لمدة أيام قبل أن يتم تصويره أمام الجمهور ، كما في حالة المسرح . وعلى هذا يختلف الأعداد كثيرا عن حالة التنفيذ

بآلة تصوير واحدة ، وهو أكثر سهولة فى العادة لتوفر وقت للتدريب يتيح للممثل أن يعمل وأن يفكر وأن يتناقش مع المخرج وأن يستمع وأن يرتبط بالممثلين الآخرين أثناء بحثه عما سيكون عليه أدائه فى النهاية . وحالة التنفيذ بعدة آلات تصوير التى تختلف عن الكوميديا العادية أمام جمهور حى ، هى حالة المسلسلات التليفزيونية التى تعالج مشكلات الحياة المنزلية . فهنا يجب على الممثل أن يؤدى دوره فى مشاهد طويلة ، كما يفعل فى المسرح ، ولكن دون وجود أى جمهور . وبما أنه لا يوجد جمهور وبما أن المادة المكتوبة درامية ، فإن نوع الطاقة ، وخاصة الطاقة الصوتية ، المستخدمة فى حالة التنفيذ بثلاث آلات تصوير ستبدو مفتعلة ومبالغ فيها للغاية . أن مسافة الاتصال هنا هى نفس المسافة كما فى حالة التنفيذ بآلة تصوير واحدة ، أن الممثل لا يحتاج الا للاتصال بالشخص أو الأشخاص الذين يخاطبهم . وأيا كان الأمر ، يجب على الممثل ألا ينسى أبدا أن منسوب الطاقة الداخلية يلزم أن يكون عاليا حتى لا تتوفر للأداء القوى المحركة والاثارة . ولن يكون هناك فى العادة أى إعادة تصوير لأجزاء مختارة ، مما يجعل الممثل يؤدى المشهد كله فى تتابع متدفق ، كما هو الحال فى المسرح .

وتلخيصا لهذا وتقاديا لأمى ارباك : يجب أن تظل الطاقة الداخلية ومنسوب صدق الأداء على نفس المنسوب دائما ، أيا كانت الوسيلة التى يعمل بها الممثل ، الفيلم السينمائى أو شريط الفيديو . أن ما يتغير من حالة تنفيذ الدراما بآلة تصوير واحدة الى حالة تنفيذ مسلسلات مشاكل الحياة المنزلية بعدة آلات تصوير ، هو الطاقة الجسدية والطاقة الصوتية . ويتحكم فيها عنصران رئيسيان هما :

١ - الحاجة الى مزيد من الطاقة الصوتية فى الكوميديا عنها فى التراجيديا .

٢ - تأثير وجود جمهور فى المسافة التى على الممثل أن يتصل من خلالها . ويحتاج الممثل فى المسرح عادة الى أن يتصل بالجمهور البعيد عن طريق الممثل الآخر . أما فى الفيلم الدرامى الذى يتم تنفيذه بآلة تصوير واحدة أو فى مسلسلات المشاكل المنزلية ، فإن الممثل لا يحتاج الا للاتصال بالممثل الآخر فقط . أن الجمهور (أو آلة التصوير) هنا قريب بحيث يمكنك ألا تراعى مسافة الاتصال على الإطلاق .

الحركات الخطرة

قد يتطلب منك الدور أن تؤدي حركة خطرة أو بهلوانية في إحدى المرات . وإذا كانت الحركة المطلوبة معقدة وخطرة نعبلا فانصحك بالألا تؤديها ، ما لم تكن مدربا عليها . ان السقوط البسيط قد يكون خطرا جدا عليك إذا لم تكن تعرف كيف تؤديه . أما السقوط من على ظهر حصان أو الوقوع من سيارة سريعة أو من موتورسيكل فهذا أمر خطر الى أقصى حد . وإذا كان السيناريو ينص على هذا فإن شركة الانتاج العاقلة ستدبر بدلا يؤدي هذا العمل نيابة عنك . دعه يتولى هذه المهمة . لا تمسك بالشجاعة هنا ولا يجب أن تشعر وكأنك تتهرب من تادية عمالك ، لأنك إذا قمت بتادية الحركة الخطرة بنفسك فقد ينتهي الأمر بأن تكسر دوايك أو رجلك ، وربما تكسر رقبتك .

وعليك من جهة أخرى أن تتعلم كيف تؤدي بعض الأعمال البسيطة التي قد يتطلب الأمر منك تاديتها . يجب أن تتعلم كيف تسقط ، لأنك ستحتاج الى تنفيذ هذا في بعض الأحيان خلال مزاولتك لهذه المهنة ، فقد تصاب ببعض الطلقات ، أو تتمثر في سيرك ، أو تنال ضربة على رأسك ، أو ما الى ذلك . تعلم كيف تتلقى ضربة وتترنح على أثرها . تعلم كيف توجه ضربة دون أن تلمس الشخص الآخر أو تضره .

ويتم تزييف الارتفاعات دائما ، فانت في أمان إذا كان عليك أن تسقط من ارتفاع ما ، ولكن تأكد أكثر من مرة من مدى الأمان في مكان سقوطك . وفي إحدى حلقات المسلسل التلفزيوني « النرو ١ » كانت أرضية المنظر حيث كنا نعمل ، تحمل علامات بشريط لاصق . وجاء الى ادوارد نج . روينسون في إحدى اللحظات (وكنت وقتئذ المخرج المنفذ) وسألني عن حافة البلكونة التي كان من المفروض أن يصير عليها وهو ينتقل من بلكونة الى أخرى . فقلت : « سيكون عرضها حوالي خمسة وأربعين سنتيمترا » . فقال : « أنا لا أيقظني عرضها ، ولكن ما مقدار ارتفاعها عن أرضية قاعة التصوير ؟ » قلت : « سيكون ارتفاعها حسب الخطة حوالي خمسة عشر سنتيمترا ، وبالتالي فلا مبرر مطلقا لكي تقلق » . وكان

جوابه : « هناك الكثير لكي أقلق بسببه . لقد كانت أسوأ حادثة تعرضت لها عندما كان على أن أسقط من سجادة » .

ولا يمكنك أن تتفادى خلال مزاولتك لمهنة التمثيل أن تتعرض مرة لأن تضرب شخصا أو أن يضربك شخص . ومن الواضح أنك عندما تشاهد رجلين على شاشة التليفزيون وهما يوجهان أحدهما الآخر ضربات تكسر العظام في الوجه أو في الجسم ، فانهما في الواقع لا يضربان بعضهما على الإطلاق . انهما يوجهان كل ضربة بمنتهى العناية بحيث تخطئ هدفها ولكن بطريقة لا تتمكن بها آلة التصوير من كشف ذلك . والأهم من هذا أن الشخص الذي يتلقى الضربة يتلقاها بطريقة يجعلها تبدو حقيقية . إن الجزء من جسمه المفروض أن يتلقى الضربة يتحرك في اتجاه حركة اليد أو الشيء الذي يضربه ، كما لو كان قد تم ضربه فعلا . كما أنه من المهم بطبيعة الحال أن يؤدي الممثل الاستجابة المناسبة من احساسه وجسده للآلم الذي تسببه الضربة .

وإذا صفعتك أحد على وجهك ، فيجب أن تتحرك رأسك في نفس اتجاه حركة اليد التي صفعتك ، مع ضبط توقيت حركتك بحيث تحدث عندما تصل اليد إلى وجهك . أما إذا تحركت قبل أن تصل اليد إلى وجهك فسوف ينكشف هذا التوقع للمتفرج ، وتبدو الصفعة مزيفة . وإذا تأخرت في حركتك فانك إما تتلقى الصفعة فعلا وإما تبدو وكأنك لا تستجيب لها . . . والاحتمال الأول غير مريح لك ، الثاني غير مريح للمتفرجين .

ومن الضروري في المسرح أن تكون الصفعة صفعة حقيقية ، لأنه ليس من الممكن لأحد أن يزيّف الصوت الذي يصاحبها . أما في السينما فيمكن إضافة الصوت فيما بعد ، وما لم يرد المخرج أو الممثل أن تكون الصفعة حقيقية ، فانه يمكن تزييفها بسهولة . أما الضربة بقبضة اليد عن قرب فلا يمكن أن تكون حقيقية ، في المسرح أو في السينما .

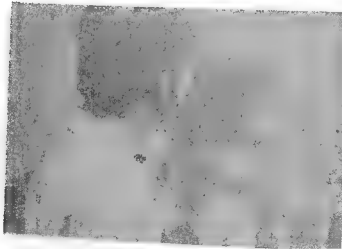
دعوني أكرر هنا أن المتلقي للضربة هو الذي يجعلها تبدو حقيقية . إذا كنت المتلقي فعليك أن تتدرب مع الشخص الذي سيوجه إليك الضربة بحيث تدبر العراك بمنتهى العناية ، سواء كانت ضربة واحدة أو عشرة . وإذا كانت الضربة موجهة إلى ومنطك فلا بد أن تتسبب في أن تنحني للأمام أو تخطو إلى الوراء وتقع على ظهرك ، حسب ما تتطلبه هذه المشاهدة . وإذا أصدرت صوت تآلم عند تلقي الضربة فإن هذا يساعد أيضا . لا تشغل بالك بمدى جودة صوت التآلم أو ما إذا كان سيتم استخدامه من عدمه ، فهذا لا يهم . إذا كان صوت التآلم غير صالح ، يمكن إضافة صوت تآلم أكثر صلاحية فيما بعد . إن حقيقة أنك تصدر صوت تآلم يساعد على أن تبدو تلك اللحظة حقيقية . وهذا هو ما يهم .

ولا تخشى أن تتمايل بجسمك في استدارة كافية تجاه الشخص



الصورة ٧٠ : توجيه الصلعة من وجهة نظر آلة التصوير .

الذى تتمازك معه ، ولكن تدرب على هذا مع ذلك الشخص أولا بحيث تدركان معا توقيت كل منكبا والمسافة الكافية لكي تنفذنا هذا المشهد .
وعندما توجه صفة أو ضربة الى وجه الشخص الآخر يجب أن تكون فى حركة دائرية ، أى أن تكون الحركة دائرية كاملة ، وليست حركة قاطعة قصيرة . ومن وجهة نظر آلة التصوير ، يلزم أن تختفى يدك وراء وجه الشخص الذى تصفحه (الصورة ٧٠) ثم تمر أمامه لاستكمال الحركة ، ويدير الشخص المتلقى رأسه فى اللحظة المناسبة حتى يمكن لهذه الحركة الدائرية أن تتم .



الصورة ٧١ : توجيه الصلعة عندما يكون الوجه واليد محجوبين بالنسبة لآلة التصوير .

واذا كانت آلة التصوير فى وضع بحيث لا ترى وجه المتلقى ولا اليد (الصورة ٧٩) ، فكل ما عليك أن تحرك يدك حركة دائرية أمام الوجه بحيث تبعد عنه بضعة سنتيمترات فقط دون أن يلحظ المتفرجون أنك قد تفاديتهم .

ولا توجه لكمة من تحت لفوق نحو ذقن خصمك ، فهناك خلود لأين يمكن أن تذهب رأس المتلقى ، والا فان اللكمة ستسبب ضررا واضحا . وللسبب نفسه ، لا توجه لكمة مباشرة الى وجه المتلقى . يجب أن تمر اللكمة عبر الوجه من جانب الى الآخر ، ويلزم تصويرها مع تحريك الرأس أو تحريك الرأس والجسم ، ومع سقوط الجسم أحيانا ، ويتوقف الأمر على من الذى يتشارك وما المفروض أن تكون عليه شدة اللكمة . وتأكد عندما توجه لكمة ، من أنك تلف فى حركة دائرية وكأنك تقصد ذلك ، وتأكد من أنك لن تصيب الشخص الآخر .

ان الممارك الجيدة حقيقة التى تشاهدها على الشاشة يتم تنفيذها بواسطة أشخاص متخصصين فى تادية الحركات الخطرة stunts قد تم تدريبهم على هذا بعناية ، وهم فئة متخصصة من أكثر العاملين فى هوليوود احترافا . ويتم تصوير مشهد العراك فى لقطات رئيسية ، باستخدام رجال الحركات الخطرة ، ثم يعاد تصوير أجزاء من الحركة فى لقطات قريبة للممثلين الأصليين ، لكى تجعل المتفرجين يمتقدون أن الممثلين هم الذين يتعاركون معا . ومن الواضح أنه يجب أن يتشابه رجال الحركات الخطرة مع الممثلين الأصليين بقدر الامكان ، وأن يرتدوا نفس ملابسهم ، حتى لا يشك المتفرجون ولو للحظة واحدة فى أن الممثلين الأصليين هم الذين يتشاجرون فى الحقيقة .

ولابد من أن أؤكد هنا أهمية أن تتدرب على تلقى اللكمات وتوجيهها . كنت أؤدى دورا صغيرا فى فيلم يقوم ببطلته **دانا أندروز** ، وعندما أعلنت عن وصولى الى مكان التصوير عرفت أن أندروز لن يتواجد فى مكان التصوير لمدة أيام ؛ لأن المنطقة التى حول إحدى عينيه قد اسودت . فى أحد مشاهد العراك كان الممثل الذى وجه اليه اللكمة مهملا الى حد انه أصاب دانا أندروز فعلا فى وجهه . لقد كلف هذا الاحمال الشركة آلاف الدولارات ، كما تسبب فى قدر كبير من المضايقة للممثل أندروز . وأنا متأكد اننى لا أريد أن أتلقى لكمة قوية فى أنفى ، وأعتقد أنك تشاركنى نفس الاحساس . كما أنك لا تريد أيضا أن تسبب فى إصابة بطل الفيلم (أو أى شخص سواء) بدائرة سوداء حول عينه .

القسم الخامس

مهنة السينما والتلفزيون

كيف تبدأ مهنتك

دعنا نبحث الخطوات التي يمر بها الممثل منذ أن يصل الى هوليوود لأول مرة حتى تأتي اللحظة السحرية التي يسمح فيها المخرج لأول مرة وهو يقول : « اقطع » في نهاية أول أداء رائع له .

أنتى اعتقد عن صديق انه اذا توفرت لك القدرة والاصرار على أن تصبح ممثلا ، واذا امكنك أن تتحمل الاحباطات التي قد تصيبك ، فانك ستنتهى الى أن تتخذ من التمثيل مهنة تكتسب منها ، حتى وإن كنت لن تصير نجما . يجب أن تكون مصرا ، وأن تعمل وتعمل وتعمل وأن تستمر فى العمل لكى تستكمل حرفتك . . . وأن تحرر آلتك وتطورها حتى اذا سبحت الفرصة كنت أنت مستعدا لها .

والخطوة الأولى هى أن تختلط مع ممثلين آخرين وتندمج معهم . وانها لفكرة جيدة أن تنضم الى فصل دراسى أو مكان للتدريب ، على أن يكون طابعه هو الاحتراف ، بحيث تواصل آلتك تدريجيا وتحافظ على تكوين خبرتك وتنميتها . واذا أسعدك الحظ وكان لك مدرس يمكنك أن تثق فيه فانتظر حتى يشعر هذا المدرس أنك قد أصبحت مستعدا لكى تبدأ . وعندئذ يلزم أن يكون لك وكيل .

وليس من السهل أن تحصل على وكيل . ان أغلب الوكلاء يطمعون عن قبول المبتدئين ما لم يتوفر لهم سحر خاص . ان الأمر يستلغى من الوكيل المزيد من الجهد والاعثاء لكى يقنع الاستديوهات بأن تفاخر بقبول أحد الممثلين الجدد ، وعندما يتم هذا العناء يكون كل ما حصل عليه هو أجر عمل يوم واحد لك بحوالى ٢٠٠ دولار ، يكون نصيبه منها هو المبلغ البائل ٢٠ دولارا ، وهو أقل مما أفقه على تناول وجبة الفداء فى ذلك اليوم .

اذا ماذا تفعل ؟ احصل أولا على قائمة وكلاء ممثلى السينما ، المعتمدين من رابطة ممثلى السينما فى طريق سانسييت فى هوليوود . لا تتعاقد مع أى وكيل غير معتمد من الرابطة ، لأن الوكلاء غير المعتمدين لا يمكنهم - أو يصعبه عليهم - التعامل مع المسئولين عن توزيع الأدوار فى افلام

السينما أو عروض التليفزيون • ولن توجد فرصة لكى يفعل شيئا مفيدا من أجلك وقد ينتهى به الأمر لأن يسىء استغلال مواهبك •

أما الوكيل المتعمد فلن يتقاضى منك شيئا لكى يثلك • أنه لن يأخذ بنسأ واحدا من نقودك الا عندما تستلم شيك اجره ، الذى يقطع منه ١٠ فى المائة - لا أكثر ولا أقل • وإذا طالبك أى شخص بخلاف هذا لكى يثلك ، اهرب منه فوراً •

أما مديرو الأعمال فهذا أمر مختلف ، الا أن التعاقد معهم ينظمه قانون الولاية ، ويجب أن تراجع هذه القوانين بعناية اذا ما اتصل بك احد مديري الأعمال •

ولن تحتاج كمثلى الى وكيل ومدير أعمال فى وقت واحد ، الا اذا أصبحت نجما كبيرا • وإذا حدث هذا فافحص احتياجاتك جيدا واتخذ قرارك بناء على هذا • ولكى تحصل على وكيل ، ارسل فى نفس الوقت خطابات وصورا فوتوغرافية - اقصد صوراً فوتوغرافية جيدة التقطها مصورون محترفون فى أوضاع مختلفة - الى عشرين أو ثلاثين وكىلا ، تطلب منهم تحديد موعد • وادعو الله أن يرد عليك ثلاثة أو أربعة منهم ، وأن تقدر على اقناع واحد منهم بأنه سيصبح مليونيرا اذا ما تعامل معك • وإذا لم تؤد الخطابات الى أى نتيجة ، فأفضل ما يلى هذا هو أن تنضم الى مجموعة يمكنك أن تمثل معهم ، حتى تتاح الفرصة لكى يراك بعض الوكلاء وبعض رجال هذه الصناعة ، ولكن حذار أن تعمل مع هواء غير مديربى • اعمل مع مجموعة من المحترفين فى مسرح أو فى فصل دراسى • وتأكد فى الحالة الأخيرة من أن المدرس ملم تماما باحتياجات المهنة وأوساط السينما والتليفزيون •

ستحتاج الى صور فوتوغرافية ، عليك أن تختار منها بعناية • أولا : لا تنلغ نحو أحد المصورين • لن تحتاج الى صور الا عندما تكون مستعدا للبحث عن وكيل • وإذا تمجلت فى الحصول على الصور ، فقد تجد عند الحاجة أن مظهرك قد تغير ، وأن الصور التى تريد منها أن تعبر عنك تختلف تماما عما فى حوزتك • وإذا ألبس أحد الوكلاء اهتمامه بك فقلد تطلب نصيحته عن نوع الصور المطلوبة وأين يمكنك الحصول عليها •

يجب أن تحصل على نوعين من الصور • أولا ، أنت تحتاج الى صور للوجه أو للوجه والصدر بحيث تعبر بدقة عما أنت عليه • يجب ألا تكون ملتقطه فى أوضاع (بوزات) متفتلة ، بحيث لا يظهر أى اختلاق بينها وبين ما أنت عليه عندما تسجل مكتب أى شخص لجلبائه هذه الصور لفرض العمل كتمثلى • • • • • وستحتاج أيضا الى صور بفرض العمل فى الإعلانات • إذا كنت مهتما بالإعلانات • وفى هذه الحالة ستحتاج الى مجموعة من الصور لك

فى عدة أوضاع وفى أزياء مختلفة ، مطبوعة على صفحة واحدة أو على صفحتين مطويتين . هذه الصور يجب التقاطها فى أوضاع محددة لكى تغطى من سيستعين بك مستقبلا فكرة مناسبة عما يمكن أن تظهر عليه من تنوع . ولتذكر ، أن الأشخاص الذين سيدفعون لك عن الظهور فى الاعلانات لا يهمهم جودة تمثيلك بقدر ما يهمهم نوع الشخصية التى يمكنك أن تؤديها لفترة قصيرة من الزمن . هل يمكنك أن تكون مضحكا ؟ هل يمكن أن تبلى قويا ؟ هل تتمتعين بأثورة كافية ؟ هل أنت مثير جنسيا ؟ هل يمكنك أن تقنعهم بأنك تصلح كعامل فى محطة يترين لبيع زيت معين؟ أو أنك بحار يجب استخدام « أولد سبايس » ؟ أو أنك تصلحين كسيدة تواطى على لعب التنس مع أكل نوع معين من أغذية الافطار ؟

كلمة للتحذير : قبل أن تستقر على أحد المصورين ، افحص عمله بقدر ما يمكنك . فهناك المصور الجيد ، وهناك أيضا المصور الرديء . وإذا اتجهت الى مدرس أو مدير أعمال أو وكيل يصر على أن تتعامل مع مصور معين ، فكن حذرا . من المحتمل أن يكون الشخص الذى رشح هذا المصور يتقاضى منه عمولة فى الخفاء ، وأن الصور ستكون من الدرجة البائسة .

وهناك أماكن عديدة تعتبر نفسها « مركز تعيين المواهب » ، وهذه تتقاضى منك مصروفاته ، وترسلك الى مصورها الخاص ، ثم ترسل صورتك مع عشرات لآخرين سواك ، الى عدد من المديرين المسئولين عن توزيع الأدوار ، وهم يعتبرون أنهم بذلك قد قسموا لك « خدمة » وقاموا بالواجب . لا . تأكله من أن هناك عددا من المصورين للاختيار من بينهم ، وأنك أنت صاحب الحق فى الاختيار . يجب أن ترضى أنت عن النتيجة وأن تكون فخورا بالصور التى ترسلها .

وبعد أن تطمئن الى وكيلك ، تسألى مرحلة أن تذهب لحضور « المقابلات » . وهناك تسنع لك فرصة مقابلة بعض المديرين المسئولين عن توزيع الأدوار ، ثم نأمل بعد ذلك أن تحصل على فرصة قراءة أحد الأدوار .

وقلما يكون المطلوب هو القراءة الباردة ، كما سبق أن شرحت من قبل ، فلن يطلب منك مخرج أو منتج أن تقرأ جزءا من السيناريو دون أن يتيح لك فرصة الاطلاع عليه من قبل ، الا لو كان فيينا . ان أهم ما يرغب فيه أن يجده لائقا تماما للدور . وإذا لم يعطك فرصة الاطلاع على السيناريو قبل أن تقرأ أمامه ، فإنه لا يعطيك الفرصة الصحيحة لكى تثبت صلاحيتك لتأدية الدور .

وجرت العادة على أن تحصل على نسخة من السيناريو ، أو على الصفحات التى تضم المشاهد التى ترتبط بدورك ، ولتضع مهلة تتراوح بين عشر دقائق وساعة كاملة ، لكى تدرس الدور قبل القراءة . ثم تجد

نفسك ، في أغلب الاحتمالات ، في مواجهة عند رهيب من الناس يتكون من المسئول عن توزيع الأدوار ومخرج الفيلم والمنتج والمنتج المنفذ ومدير الإنتاج ومدير الاستديو وسكرتيرة لتدون بعض الملاحظات أو لتقرأ معك . وقد يكون المسئول عن توزيع الأدوار هو الذى يقرأ معك ، أو يقوم بذلك المخرج أو أى شخص آخر من الموجودين في الحجرة . لا يمكنك أن تتأكد مقدما ان كانت الفرصة ستسنىح لك لكي تعمل مع ممثل أم اذا كنت ستقرأ دورك أمام صوت رتيب يقلمه أى شخص متاح على وتيرة واحدة . وقد لا تحصل على أى قرار أو تقييم بالنسبة لقراءتك فور تنفيذها .

ان المختصين بتوزيع الأدوار لا يحددون موقفهم الا بعد أن يلتقوا مع جميع الممثلين المذكورين في الكشف . وعلى وكيلك أن يلتقط الكرة وأن يبحث ان كنت أنت من اختاروه للدور ، أو أن يحمل بكل طاقته لكي يقنعهم بأنك أصلح اختيار لهذا الدور . وإذا كانت الأمور تسير في مجراها الطبيعي فانك لن تحصل على أول عشرة أدوار أو عشرين دورا في طابور محاولتك . أما اذا كنت صالحا ، وإذا استمرت في العمل والاجتهاد وكنت مصرا وإذا حافظت على رفع رأسك وروحك المعنوية ، فانك ستحصل عاجلا أو آجلا على ذلك الدور الأول ، وسيتم تعطيم الجليد .

واليك كلمة تشجيعية فيما يختص بالقراءة . ان الأشخاص الذين تقرأ أمامهم هم أصغافوك ، وليسوا أعدائك . انهم في صفك ، وليسوا ضدك . وليس لديهم أحب من أن تكون أنت الاختيار الأمثل للدور المطلوب . وإذا كنت كذلك ، فلا يعنى هذا أنك قد سهلت عليهم مهمتهم فقط ، بل تكون المهمة قد انتهت ، وهذا خير يرجون به تماما . وقد يكونون في قمة تبرمهم من مهمة توزيع الأدوار ويريدون أن ينتقلوا منها الى أعمال أخرى . انهم يطمنون لك أن تكون ممتازا لكي ينتهوا من هذه المهمة ويرفعوا أيديهم منها . تذكر ، عندما تدخل مكتبا مليئا بأشخاص لهم متاعب مهرة ، انهم يريدون لك أن تكون صالحا للدور .

ولن تنتهى مشاكلك لأنك قد حصلت على دورك الأول . الا أن الحصول على الدور الأول أمر صعب ، ويمكنك بعده على الأقل أن تقول : « نعم ، لقد عملت في السينما من قبل ! وأنا أحمل بطاقة عضوية في رابطة ممثلي السينما » .

أما عن البطاقة المروغة لرابطة ممثلي السينما ، فإن الحصول عليها يشكل حلقة مفروغة . لا يمكنك أن تحصل على أول دور لك الا اذا حصلت على بطاقة عضوية من رابطة ممثلي السينما ، ولا يمكنك أن تحصل على بطاقة عضوية رابطة ممثلي السينما الا اذا حصلت على أول دور لك . وفي وقت تدوين هذا الكتاب ، تقوم رابطة ممثلي السينما بتوقيع غرامات على المنتجين الذين يتعاملون مع أشخاص ليسوا أعضاء في الرابطة في أدوار تقل مدة تنفيذها عن ثلاثة أيام ، ولذا نجد أن المنتجين يطمنون

عن اسناد أدوار صغيرة الى ممثلين جلد ، حيث يجب أن يبدأ الممثلون الجلد . ولكن توجد فقرة في عقود الرابطة تسمح للمنتج أن يتعاقد معك دون التعرض لتوقيع أى غرامة ، اذا كنت قد درست لفترة مقبولة فى مدرسة معترف بها وانك تنوى بوضوح أن تتخذ التمثيل كمهنة لك . فليهدأ بالذات اذا .

لنفترض الآن أنك قد حصلت على الدور . ما الذى يحدث ؟ انك تخرج عن طورك أولا من شدة الفرح ، عليك أن تسحق الرغبة الطاغية فى داخلك لأن تقبل وكيلك . وقد تمر بعد ذلك باحساس عميق من اليأس لأنك « تصرف » انك لاتصلح للدور بالقدر الكافى . ثم تستلم نسخة من السيناريو (ان كنت محظوظا) أو مجرد الصفحة أو الصفحات التى تتضمن دورك . ادرس هذه الصفحات جيدا . وانها لفكرة صائبة تماما عند هذه المرحلة أن تعود لتقرأ الجزء الخاص بالتحضير ودراسة الدور كما ورد فى هذه الكتاب من قبل ، فهنا صغر الدور أو كبير فان طريقة الدراسة لا تتغير .

ان تحضيرك للفيلم يعتمد عليك فقط فى أغلب الأحيان ، وبالتالى فالأمر هنا أصعب كثيرا من حالة التحضير فى المسرح . فهناك لديك ميزة توفر الساعات تلو الساعات من التدريب مع الممثلين الآخرين ، بحيث ان العمل الذى تؤديه وحده فى المنزل يتضاعف هنا مع العمل مع باقى الممثلين والمخرج . أما فى السينما فيجب أن تؤدى كل تحضيرك فى منزلك .

يجب أن تعرف دورك تماما لكى يمكنك أن تؤديه جيدا ، حتى ولو لم تتلق أى مساعدة من المخرج أو من الممثلين الآخرين . يجب أن تكون مستعدا لكل شيء بحيث لا يؤثر فيك أى شيء يحدث فى مكان التصوير ، سواء كان ذلك عطلا آليا أو ثورة غضب من شخص ما أو إعادة كتابة للمشاهد فى آخر دقيقة . وقبل كل شيء ، يجب أن تكون مستعدا تماما بحيث تحضر الى مكان العمل ولديك فكرة واضحة عن كيف ستؤدى دورك . ومع ذلك تكون على قدر من المرونة بحيث اذا لم يرض المخرج عن طريقته وأراد أن يغير اتجاهها بمقدار ١٨٠ درجة ، يمكنك أن تقبل هذا وتقدم أداء يرضيه ويرضيك دون أى توتر أو جهد زائد .

وعادة تسنح لك فرصة التدريب على اللقطة مرتين فى مكان التصوير . واذا كنت سعيد الحظ يمكنك أن تتدرب عليها مع الممثل الآخر أو الممثلين الآخرين قبل اجراء التدريب الذى يطلبه المخرج . ويوجد فى بعض المواقع مدرب للحوار ، وقد يتسع وقته ويحسب بأن يستعيد الدور معك .

لا يمكنك أن تتوقع أكثر من فرصتين من التدريب قبل استبعادك مؤقتا من مكان التصوير لكى يستكمل مدير التصوير اضاءة المنظر

استعدادا للتصوير . وقد يستغرق ضبط الاضاءة وباقي النواحي الفنية دقائق معدودة ، وقد يمتد من نصف ساعة الى ساعات . وقد يستدعي المخرج لكي تتدرب مع باقي الممثلين الى حين ينتهى المكان للتصوير . وإذا لم يحدث هذا ، اتجه أنت الى زملائك الممثلين واقترح عليهم أن تتدربوا أنتم وحدكم . ابحث عن كل فرصة للتدريب بقدر الامكان قبل أن يبدأ تصوير اللقطة .

ومن واجبك أن تبقى قريبا وأن تحافظ على علاقتك بدورك وبما قد تدربت عليه لتو . سيتم استدعاؤك حالا لكي تؤديه مرة أخرى . وقد يكون هذا آخر تدريب لك على هذه اللقطة قبل أن يقول المخرج : « هيا بنا ننفذ اللقطة » .

وبما أن تصوير الفيلم لا يتم بنفس تتابعه ، فمن المفضل هنا ان تقرأ السيناريو في وقت انتظار ضبط الاضاءة ، وأن تدرس المشاهد التي تسبق مباشرة المشهد الذى تنوى تمثيله . من المهم جدا أن تفعل هذا ، لأن المشهد التالى عبارة عن جزء من تتابع ، وهو يرتبط بما حدث قبله . وعلى هذا ، ولكي تعرف بالضبط أين يجب أن تكون عاطفيا وفكريا وجسديا وحسيا في بداية هذا المشهد ، يجب أن تعرف أين كنت عندما ظهرت أخيرا على الشاشة وما الذى حدث لك فيما بين اللقطتين . وعندما يقول المخرج « حركة » (أكشن) يجب أن تكون قادرا على أن تبدأ اللقطة عند المنسوب العاطفى والجسدى المطلوبين .

والمخرج مسئول عن التأكد من توفر التتابع العاطفى ، وكذا تتابع الطاقة والأداء العام . الا أنه لا يوجد ما يضمن انه يمكنه أن يوفى هذه المسئولية حقها ، أو انه يدرك أن الطريقة التى تؤدي بها هذه اللقطة سوف ترتبط نهايتها ببداية لقطة أخرى سوف تؤديها في وقت ما في المستقبل . والحماية الوعيدة التى تتوفر لك هي أن تلم بمهنتك جيدا بحيث اذا لم تجد عونا من المخرج - وهذا يحدث أحيانا للأسف - فإن أدائك يظل من الدرجة الأولى على مستوى الاحتراف ، أداء غنيا . وإذا حصلت على عون من المخرج ، فهذا كسب اضافي ، ويمكنك أن تعتبر نفسك سعيد الحظ لأنك تعمل مع شخص يفهم ويهتم بالممثلين ويدبر الوقت الذى يعمل فيه معهم .

ولا يمكنني أن أوفى التحضير الجيد حقه من الأهمية والاهتمام . لابد أن تبحث عن تلك الوسائل التى تصلح لك والتى تنقلك الى منسوب الأداء السليم خلال لحظة واحدة ، فأحيانا ما تكون اللحظة الواحدة هي كل ما يتوفر لك ، لتقصير من شخص آخر ، أو لاعادة كتابة السيناريو في آخر دقيقة . ان المتفرجين لا يعرفون ، ولا يفهم ، اذا لم يكن قد توفر لك وقت كاف للتحضير ، وكل ما يفهم هو ما يرونه أمامهم على الشاشة . والطريقة الوحيدة لكى تحمى نفسك ولتتأكد من أنك ستبدو جيدا أمامهم

هى أن تعد نفسك تماما كممثل ، بحيث يؤدي جسدك وذهنك وحواسك وعواطفك كل ما تطلب منها أن تؤديه في الوقت المناسب . ثم قم بتحضير كل لحظة في الليلة التي تسبق تنفيذها . ان التحضير الكامل هو الذى يفرق بين المحترف والهوى .

ومن الأمور المؤلمة جدا لأغلب الممثلين موضوع **رفض الأدوار** . ان جزءا من مقدرة الممثل على النجاح يكمن في أن يشاهده المتفرجون تحت الأضواء المناسبة له . ولكي يشاهدك المتفرجون تحت الأضواء المناسبة لك يعنى أن تقبل الأدوار التى تعرف أنك قادر على تأديتها وانها تناسبك . (اننى اتحدث عن عمالك في دنيا الاحتراف ، وليس عن عمالك في فصل دراسي أو في مكان تجريبي بعيد في موسم الصيف ، فهناك يمكنك أن تأخذ راحتك فيما تفعل) .

من المهم أن تكون لديك صورة صادقة عن نفسك ، يمكنها أن تساعدك على أن تعرف كيف تبدو ، وأى قلم من الجودة يمكنك أن تشعه ، وأى الشخصيات يمكنك أن تكون مقنعا فيها ، وأى الشخصيات سيكون من الصعب عليك أو من المستحيل أن تكون مقنعا فيها . من الصعب أن ترفض عرضا لعمل ، ولكن أحيانا وعلى المدى الطويل يكون هذا هو الطريق الى الحصول على أكبر دخل ولكي يمتد عمالك الناجع الى أقصى ما يمكن . اعرف حدودك . وفي الوقت نفسه ، **واجه نقاط تفوقك وقوتك** .

وأكثر الاحتمالات أنك ستستغرق بعض الوقت حتى تبدأ عملك كمحترف . وأصوأ غلطة يمكن أن يقرنها أى ممثل شاب هي أن يبقى بلا عمل خلال فترة الانتظار . لا يكفي أن تبذل جهدا متوسطا لكي تعمل في فيلم أو مسرحية بعيدا عن قيود النقابات والاتحادات . اما التصرف العاقل فهو أن تستغل فترة الانتظار في أن ترتبط بأى جانب من جوانب صناعة الترفيه والتسلية . من الأفضل كثيرا أن تكنس الاستديو عن أن تنسل الأطباق في أحد المطاعم ؛ لأنك في الحالة الأولى تكون داخل المكان . من الأفضل أن تعمل سكرتيرا لمنتج أو لكتاب عن أن تكون أحسن بائع أحذية في منطقة برودواي .

اعمل بلا مقابل في أحد الأقسام التي لا تمنح النقابات ، أو اعمل وراء الكواليس في أحد المسارح إذا لم يمكنك أن تظهر على خشبة نفس المسرح . انك تصبح بهذه الطريقة عضوا في مجموعة عاملة ، انك تقضى وقتك داخل صناعة الترفيه ، وما دمت تفعل هذا فأنت تتعلم أشياء جديدة وتنمو قليلا . كما أنك ستكون أكثر إدراكا لما يدور وأكثر احتمالا لأن تكون في المكان المناسب في الوقت المناسب . انها غالبا أهم خطوة من بين كل الخطوات : أن تكون في المكان المناسب في الوقت المناسب . وهناك شيء آخر يمكنك أن تفعله وأنت في فترة الانتظار حتى تصبح

نجما • هل تدرك أن أكثر العاملين في هذه الصناعة يعتبرون أن الممثلين مصدر إزعاج ؟ انهم كذلك • يعود هذا في الغالب الى أن الممثلين يتكلمون أساسا عن أنفسهم • وهذا أمر مفهوم ، فالممثل هو المحترف الوحيد الذي يكون دائما خارج العمل أو يكاد أن يخرج منه - انه الوحيد الذي يبحث دائما عن تماقنه القادم • وليس غريبا ، وهو على هذا الحال من عدم الاطمئنان ، ان يفكر في نفسه ويتحدث عنها دائما • انه أمر مفهوم ، ولكنه في الوقت نفسه مصدر إزعاج وتبرم • لهذا عليك أن تستغل وقت الانتظار الخالي لكي تبحث عن اهتمامات جديدة • ابحث عن أشياء خارج عالم الترفيه تشير اهتمامك ، وخصص لها بعض الوقت • قابل اشخاصا من خارج هذه الصناعة • تحدث اليهم ، ان هذا سيساعدك في مهنتك كممثل •

واذا وجهت جانبا من اهتمامك خارج المحيط الضيق الخاص بالسينما والتليفزيون ، فقله تتحول الى شخص مثير للاهتمام يتمتع المنتجون والمخرجون بصحبته • وكلنا نعرف الثمن الذي سوف يدفعونه من أجل ذلك •

النجوم

ما الذى يصنع النجوم ؟ هذا سؤال رائع ، وكنت أتمنى أن تكون لدى إجابة رائعة عليه . ولكننى أعرف بعض النظريات ، ويسمئنى أن اقتبسها معكم .

ولا جدوى من مناقشة صفة السحر ، لأننى لا أعرف مكوناتها . اننى أعرف أنها صفة يمتلكها كل النجوم ويملكها كل القادة العظام ، ولكننى لا أعرف من أين تأتى . دعنا نقول إذا أن النجم العظيم له سحره ، أيا كان هذا ، ولننتقل الى الأشياء الأخرى .

وقبل أن نتابع مناقشة ما الذى يصنع النجم ، فلنسال سؤالاً آخر له ارتباط بالموضوع : ما الذى يصنع الممثل الجيد ؟ هناك عدة آراء . اننى اعتقد أن الممثل الجيد هو :

- ١ - شخص يمكنه أن يوضح للمتفرجين ما الذى يدور حوله الموضوع .
- ٢ - شخص يمكنه أن يثير اهتمام المتفرجين بالقدر الكافى لأن يجعلهم يربطون البقاء فى مقاعدهم ليراقبوا التمثيل .
- ٣ - (وربما يكون هذا هو الأهم) شخص يمكنه أن يحرك المتفرجين . لا يهم هنا ان كانت قراءة جملة تمت برداءة ، أو أن عاطفة ما لم يتم تنفيذها . ان ما يهم فى النهاية ، وهو الشئ الوحيد الذى يهم فى النهاية ، هو أن المتفرجين قد غرهم الموضوع ، واعتقدوا واندمجوا فيما يشاهدون ، وانهم تحركوا . ومن المؤكد أن *وين وكوبر ويك وجون كراوفورد وبربادا ستانويك وجون وودوارد وآن بانكروفت وجليشلا جاكسون* كلهم يحققون هذه الأهداف . هل يهمنا حقيقة ، ما إذا كان كل منهم ينطبق عليه أحد الآراء الموضوعية حول ما الذى يكون التمثيل الجيد ؟

ما الذى يهم إذا لم يتمكن النجم السينمائى من النجاح فى المسرح ؟ لا أحد يطلب منه هذا . ليس عليه أن يفعل هذا ، وربما أنه لا يريد أن يفعله . ان وسيلته هى السينما . ما الذى يهم إذا لم ينجح النجم المسرحى العظيم بالمعنى المألوف فى السينما ؟ ان النجوم قلما يقدرون على الاجابة

فى كلا الوسيلتين ، فكل وسيلة منهما مختلفة ، ولها متطلبات مختلفة ، ولها جمهور مختلف بلا شك . ان جمهور التلفزيون والسينما يتكون الى حد كبير من أشخاص لم يسبق لهم ولن يحدث لهم أن يشاهدوا مسرحية ، أو من أشخاص قد لا يرون إلا عددا قليلا جدا من المسرحيات طوال حياتهم . ان أغلب الأشخاص فى هذا الجمهور يحكمون على التمثيل بمعايير مختلفة عن جمهور المسرح . ان الفيلم السينمائى المتوسط يصل الى عدد من المتفرجين لا تأمل أى مسرحية أن تصل اليه ، والحلقة التلفزيونية المتوسطة تصل الى جمهور أكبر فى عدده مما يقدر أن يصل اليه أغلب أفلام السينما . وإذا عدنا الى الوراء الى تعريف التمثيل الذى يؤكده حاجة الممثل لأن ينقل الأفكار والإحساسات الى المتفرجين ، ألا يكفى أن يقوم الممثل السينمائى بذلك وأن يتمتع المتفرجون بتواجدهم أمامه وبأنهم قد عاشوا شيئا يسرهم بعد ذلك أن يكونوا قد عاشوه ؟ .

ربما يلزمنا أن نغير تعبير ممثل « جيد » الى ممثل « مؤثر » . اذا كان الممثلون مؤثرين ، فانهم يفعلون ما هو مطلوب فعله ، وإذا كنت أنا كاتباً أو مخرجاً أو منتجاً لفيلم سينمائى ، فهذا هو النوع من الممثلين الذى أريده ، حتى ولو كانوا لا يقدرزون على تمثيل دور هاملت أو ليفى ماكبت . وكنت لعدة سنوات أبغى دهشتى ، وربما شاركنى فى ذلك كل من يعمل فى هذه الصناعة ، لفهم لماذا أصبح بعض الممثلين نجوما ولماذا استمروا نجوما . انهم أولئك الأشخاص الذين أتحدث عنهم ، فأنسا لا أقصد النجوم الذين يظهرون فجأة ثم يختفون بنفس الطريقة تقريبا . وبخسبهم من جودة ما أو من طريقة تناول للأداء تكون مشتركة بينهم ، ولكننى لم أصل الى شئ . (تذكر الآن ، اننى أتحدث عن نجم السينما أو التلفزيون ، وليس عن النجم المسرحى ، فهذا من فصيلة مختلفة من عدة اعتبارات) . ثم اتضح لى أخيراً أحد العناصر الرئيسية .

كان الرجل الأول فى أحد المسلسلات التلفزيونية لشركة اى - بى . سى . مثلاً ممن أحب عملهم كثيراً ، ولكنه لم يتحول أبداً الى نجم كبير . وبمئات أفحص هذه الحالة خلال مشهد كان هذا الممثل يواجه فيه عدداً من الأشخاص الذين يعرف أنهم يريدون تحطيمه . وقد حاصروه فى ممر ممتد ، وعندما أحس بفزع كبير ، وبأن أحداً لا يقف الى جانبه ، صاح « الحقونى ، الحقونى » . ولو كنت فى مكانه لأحسست بنفس الإحساس بالضبط : كنت سأفزع بنفس القدر ، ان لم يكن أكثر ، وربما كنت أصبح أيضاً « الحقونى » بصوت أعلى مما فعل ! ولكننى بدأت أدرك أن استجاباته ليست استجابات قوية ، وليست استجابات بطولية ، بالرغم من أنه كان حسب مفهوم الاصطلاح يظل هذا المسلسل . وبدأت أعود بفتى الى أعمال النجوم من أمثال جارى كوبر وهامفري بوجارت وكلاوك

جيبيل وسينسر تراسي - من النجوم الكبار فعلا - وتوصلت الى نتيجة ان الفرق بين عملهم وعمل الممثل الذي كنت افحص حالته يكمن في اختيار بسيط جدا : انهم كانوا يختارون استجابات قوية بطولية .

ان النجم يؤدي دور بطل لا يفزعه أى خطر . . انه يدرك ان الخطر موجود ، وهو مصمم على البقاء على قيد الحياة ، ولكنه بدلا من أن يدع الاحساس بالخوف يسيطر عليه ، فانه يتصرف تصرفا كله حيوية وحركة ، وهو ان يحل المشكلة ويبقى على قيد الحياة . قد يسير جارى كوبر في شارع في احدى مدن الغرب ، وفي يده مسدس به طلقتان فقط وهو يعلم ان هناك ستة رجال فوق أسطح بيوت مختلفة يترصدون به ليقتلوه . ان الممثل من نوعية جارى كوبر يدرك ان الموت قريب ، ولكنه لا يهتم بما في هذا الموقف من فزع ، ان كل اهتمامه موجه الى حاجته الى البقاء حيا ، بان يجد طريقة لحل المشكلة .

ان هذه الجملة الأخيرة لها أهميتها ومغزاها . وبدلا من أن تسيطر المشكلة على الممثل ، فانه يفعل كل ما هو ضروري لحل هذه المشكلة . ليس الواقع أن الشخص الذي نحترمه والذي نحبه ونريده أن نسير وراءه ، هو الشخص الذي يواجه أى مشكلة ثم يتقدم ليجد الطريق لكي يتغلب عليها ؟

هل هذا تبسيط للأمور مبالغ فيه ؟ قد يكون الأمر كذلك ، ولكن يبدو أنه الواقع أيضا . انه واقع له أهميته ومغزاها ، وواقع يتفق مع كل حالات الفحص والاختبار . راقبه أى نجم فى السينما أو التلفزيون ستجد أن هذه القاعدة سارية المفعول .

وربما كانت المشكلة فى أن أغلب الممثلين الذين اتجسدت عنهم لم تتوفر لهم لا الموهبة ولا القدرة العاطفية لكي يعايشوا أو يمثلوا الخوف . وأشك فى صديق هذا ، وان كان بعض اكتب ممثل السينيما نجاحا فى زماننا ، مثل جارى كوبر وجون واين ، قد اتهموا بانهم ممثلون زدنون . وارى أننا فى حاجة لى تعيد فحص التعريف العادى للممثل الجيد . قبل أن ندين هؤلاء الممثلين الذين أنفق الناس مئات الملايين من الدولارات لى يشاهمونهم .

واكتشفت صفة أخرى من صفات النجوم وأنا أتابع كوميديا موزيقتى للتلفيزيون . لقد أعجبتنى الممثلة الرئيسية : دون لين أعرف لىلك سيبيا . ان الممثلة جيدة تماما (وإن كانت لم تصبح نجمة كبيرة) . وكان المسلسل ناجحا (وان كنت أعقبه أن السبب الرئيسى لنجاحه هو أنه كان يعرض بينه مسلسلين آخرين متنازيين . حقا نجاحا أكبر) . وإنهاء نجيبى قالت زوجتى : « لا يبدو عليها انها يمكن أن تتأثر عاطفيا » . لقد حدثت زوجتى بتلقائيتها احدى الخصائص الهامة جدا بالنسبة

لاي نجم ٠٠ ان الناس يتأثرون عاطفيا . والممثلون يعبرون عن الناس ،
وإذا أرادوا أن يتوحد معهم المتفرجون وأن يشتركوا معهم في المشاعر وأن
يحبوهم ، فيجب عليهم أيضا أن يكونوا قابِلين للتأثر بما يدور .
وقد يكون النموذج الكلاسيكي للسيدة القوية هو ليدى ماكبث .
وأول خاطر في فهم وتفسير الدور هو اكسابها قوة أكثر مما يمتلك ماكبث
نفسه ، فهي صاحبة الطموح الأكبر والحركة لتراجيديا العديد من المذابح .
ومع ذلك فإن هذه المآسى تصيبها بالجنون وتقودها في النهاية الى موتها .
إذا فهي تتأثر بما يدور بالرغم من قوتها الظاهرية - والا لكانت الوحيدة
التي تظل على قيد الحياة في نهاية المسرحية . وكان من الصعب ادراك
هذه التراجيديا دون توفر عنصر التأثر بما يدور ، وكان شكسبير يملك
حسا سليما عندما قاد هذه الشخصية في هذا الاتجاه . وللأسف ، لم
يتوفر لبعض الممثلات الاحساس والادراك اللازمين لكي تؤدي كل منهن
الدور بهذه الطريقة ، وبعض الممثلات اللاتي أدّين هذا الدور لم يعبرن
عن هذه القيمة الهامة جيدا .

ويتضح أيضا تعرض النجوم الرجال الناجحين لخاصية التأثر بما
يدور - ليس على مستوى الضعف ، ولكن على المستوى العاطفي . وأحد
الأمثلة المتأثرة التي أذكرها في هذه الناحية ، هي النجم هيفري بوجارت .
ولنفحص الفيلم الكلاسيكي « كازا بلانكا » - ان بوجارت قوى جدا ، صلد
كالصخرة ، يقوم وحده بكل شيء ، ومع ذلك فهو يتأثر بما يدور حوله .
وتجده وراء كل هذه الصورة وكأنه قط مدلل .

ان خاصية التأثر بما يدور - ووجود تصدع في الدرع الواقى
مما يدع المتفرجين يعرفون أنك آدمي ، وانك قد تصاب ، وانك عرضة
للقتل ، وأن لك كعب أخيل - هي التي تضيف القوة الحقيقية للشخصية .
ان القرار بأن تشق طريقك وان كنت قد لا تفضل ذلك - لكي تواجه
العواقب وتتغلب عليها بالرغم من حقيقة أنك لست مصنوعا من فولاذ
لا يمكن اختراقه - هو أقوى ما يؤثر في المتفرجين . ان شخصية سوبرمان
تصبح تيماما في المجالات ، ولكنها لا تلقى نفس القبول في عالم سينما
الترفيه .

هل يمكن لمدرس التمثيل أن يساعدك في الوصول الى التعبير عن
خاصية التأثير بما يدور ؟ ربما ، ولكن فقط في حالة اذا كنت تنوى أن
تكشف عن عواطفك وأن تعرض أحاسيسك الحقيقية . فغالبا ما يكون
غياب خاصية التأثر بما يدور ، نتيجة لتمسك الممثل بالدفاع انقوى
ولرفضه اظهار أى ضعف ، اعتقادا منه أن ذلك يقلل من قدره ويعبر عن
خوفه من أى إصابة أو اذى . وما لم توضح انه من الممكن أن تصاب ،
وانك تهتم فعلا بالأشياء على المستوى الشخصى ، حتى ولو اعتبر الغير هذه

المشاعر ضعفا ، فلن تشع أى احساس بالتأثر بما يدور • وسوف تؤدي دورا ينتقل من لحظة الى لحظة بطريقة تجعل المتفرجين لا يشعرون بأى تجاوز حقيقى •

وهناك صفة أخرى يمكننا أن نجدها فى كل نجم - وهى صفة من الممكن تسميتها لحسن الحظ - هى **قوة النفوذ** ، التى تبعث على الاحترام والثقة • فمن المهم أن كل ما تفعله خلال أدائك يتم يقين وتصميم • وبوضوح وإيجاز فى الحركة • ان هذه التصرفات تكون احساسا بقوة النفوذ ، والممثل الذى يعمل بقوة نفوذ هو الذى يحظى باهتمام المتفرجين • راقب ما يدور حولك فى الحياة الفعلية ، لاحظ ان كنت تدرك وجود الشخص ذى النفوذ القوى •

وإذا كان ما تفعله ، فمن المهم أن تؤمن بأن اختيارك هو الاختيار الصحيح ، الاختيار الوحيد ، الاختيار الذى لا يمكن تجنبه • ثم اتجه اليه بكل ما تملك • وحتى اذا كنت قد توصلت الى الاختيار الخطأ ، فانك اذا أدبته بقوة نفوذ ، فمن المحتمل أن نصف المتفرجين على الأقل لن يعرفوا أنك أخطأت ، لأنك تكون قد فعلته أو قلته بقدر كاف من الاقتناع •

وفى إحدى دوراتنا الدراسية مع دكتور برانسون ، أدهشنا أن نكتشف أن بعض الناس ، بل عددا كبيرا من الناس ، لا يقدرون على أن يقولوا أمام باقى المجموعة ليقولوا لكل فرد منهم : « لى الحق أن أكون حيا » أو « لى الحق أن أقف هنا » • وكان من الصعب عليهم بالمثل أن يقولوا : « اننى اتحمل كل المسئولية عن كل ما أقوله » أو « اننى اتحمل كل المسئولية عن كل ما أفعله » • ان عددا مذهلا منا تنقصهم قوة النفوذ اللازمة ، لا لكى تكون ممثلين ناجحين فقط ، بل لكى تكون ناجحين وسعداء كبشر •

حاول أن تعرفه ان كان يمكنك أن تقول هذه الأشياء باحساس مقنع سهل • وإذا كنت لا تقدر ، قف فى وضع مريح واستمر فى قولها حتى تبدأ فى تصديقها والثقة بها • ثم استمر فى قولها بعد ذلك ، أو انضم الى مجموعة من الأصدقاء أو الممثلين وافعل ذلك هناك ، فمن الضروري أن تجد فى نفسك القوة والأمان لكى تقولها لعدد من الأشخاص • ولا تخضع نفسك ، بأن تعتقد أن مجرد ذكر الكلمات يكفى • يجب أن تقولها وأنت تؤمن بها حقيقة وبشجاعة من أعماقك حتى تكون قد حققت ما هو ضرورى •

وعلم التأكله هو أحد خطايا التمثيل القاتلة • اذا كنت ستذهب الى مكان ما ، اذهب الى هناك • اذا كنت ستتحرك الى مقعد ما ، تحرك اليه • • • وإذا كنت ستتحرك الى شخص ما ، تحرك الى ذلك الشخص • •

وإذا كنت ستخرج من الحجرة ، أخرج كما لو كان لك غرض ومكان تقصد .
أن تصل إليه . أن الممثل المتردد غير واضح الخطى يتسبب في عدم
الراحة لمن يشاهده . وأيا كان ما تفعله أو تقوله ، افعله أو قلّه كما
لو كان هذا هو الشيء الوحيد الصائب والممكن والذي لا يمكن تجنبه
مما يمكن أن تفعله أو تقوله هذه الشخصية في حياتها ، وافعل ذلك عن
ثقة . ونتيجة هذا بطبيعة الحال ، هو أن تثق بأنك ممثل جيد ومؤثر -
وأنت تعرف ما تفعل وأنت تنتمي الى مكان التصوير أمام آلة التصوير
ولك كل الحق في أن تكون هناك .

والجانب الآخر من هذه العملة هي أن تكون قادرا على تقييم نفسك
بطريقة صادقة تماما وأن تتقبل هذا التقييم بكل شعورك . فليس في
امكان كل الناس عندما ينظرون في المرأة أن يروا كل الأشياء التي تعجبهم
في أنفسهم وكل الأشياء التي لا تعجبهم . فغالبا ما ننشغل بما لا يرضينا
في أنفسنا وننسحب الى أسفل بسببه . لقد قررنا أننا غير جديرين وغير
أكفاء ، وعندما نمثل فاننا نعرض هذا الإحساس بعدم الجدارة وعدم
الكفاءة بنفوذ قوى لأن هذا هو ما نؤمن به .

افحص كل ما هو جيد في نفسك . افحص كل الأشياء التي تجيد
عملها كممثل ، وتقبلها كشياء أنت تجيد عملها ، ثم انظر بامانة الى
الأشياء التي لا يجيد عملها . ولكل منا حدوده . ولا يوجد ممثل بيننا
يختلف عن هذا . ولا يعني ذلك أنك ممثل غير كامل ، انه يعني فقط أنك
من البشر ، وأنت تملك آلة مستقلة قائمة بذاتها ، لا يمكن أن تكون كل
شيء بالنسبة لكل الناس .

اعرف مصادر قوتك ، تمها وطورها واجعلها أكثر قوة . واعرف
مكامن ضعفك ، واعمل لصالحها وحولها الى مصادر قوة بقلد ما يمكنك .
واجه حدودك وقيدوك بشجاعة وتقبل ثم دعها جانبا في الوقت الحاضر .
واجه حقيقة أنك لست عظيما كممثل تراجيديا . أو أنك لست عظيما كممثل
كوميديا ، بمثل ما تواجه حقيقة أنك لن تكون قادرا على أن تغني في
الأوبرا .

ان عدم القدرة على الغناء في الأوبرا لا تسبب مشكلة لأغلب الناس .
انهم يقولون هذا ولا يحاولون أن يتغلبوا من الغناء في الأوبرا مهنة لهم .
وهي ليست مشكلة أيضا لأغلب المطربين الجيدين وأكثرهم نجاحا .
لماذا إذا تجد صعوبة في أن تقول لنفسك : « لنني ممثل تراجيديا رائع ،
ولا يمكنني أن أمثل الأدوار الهزلية » ؟

لا تياس ، فاحيانا ما تكون عدم القدرة على أداء أشياء معينة أمرا
موقتا ، يمكن للمو أن يتغلب عليه عندما ينضج كشخص وكممثل .
وخلال تلك المرحلة لا تحطم نفسك ولا ما برصليت إليه بمجرد الإصرار على

فعل تلك الأشياء •

إن السينما بحكم الفتها وصفاتها الحميمة ، وسيلة للتعبير تعتمد على توزيع الأدوار النمطية • وأفضل ما يمكنك أن تفعله لصالح مستقبلك المهنى أن تبحث عن النمط الذى تنتمى إليه بصدق وأن تطور نفسك وأن تنمو من هناك • لا تخدع نفسك عن ذلك النمط الذى تعتقد أنه أنت أو أنك تريد أن تكونه •

وهناك سؤالان أسألهما لأغلب الطلبة الجدد الذين يحضرون الى مكان تدريب الممثلين ، وهما : « أى نوع من الأدوار تفضل لنفسك ؟ » و « من هو الممثل أو المثلة الذى يؤدى الأدوار التى تريد أن تؤديها أنت ؟ » وأجد فى عدد مدهش من الحالات أنهم يرون أنفسهم كممثل أدوار رئيسية ، بينما هم بلا منازع ممثلو شخصيات • انهم يرون أنفسهم فى نوعيات ذات قالب واضح مثل رجال العصابات أو البلطجية •

ونصيحتي لهؤلاء أن يدعوا جانباً المفاهيم المسبقة عن أى نوع من الممثلين والممثلات يكونون ، وليبدأوا ببساطة فى العمل - ليصنعوا تساعدكم على أن يمشروا على الأشياء التى يؤدونها بأفضل طريقة ، ثم يطوروا هذه الأشياء الى مستوى الاحتراف • ويمكنهم بعدئذ عندما تسنح الفرصة للتجربة أن يخرجوا الى دور مختلف لتوسيع قدراتهم التمثيلية • ونصيحتي اليك هى نفس الشيء • اذهب الى بعض الاصدقاء الذين تتقن فيهم ، والذين يكونون صادقين معك ، وابحث عن تكون • ثم استغل ذلك الى أقصى مدى ، مع الاستمرار فى اجراء التجارب على أدوار يمكنك أن « تنشط » فيها وأن تتوسع ، حتى تصبح آتلك بمرور الوقت أكثر تنوعاً وأكثر قدرة على أداء أشياء لم تكن تقدر عليها منذ سنوات •

وفى النهاية ، فإن الجمهور ، والجمهور فقط ، هو الذى سيحدد من يكون نجماً • ومهما كنت موهوباً ، ومهما كان رأى زملائك فى المهنة فيك ، فما لم يجذب المتفرجون اليك ، لن يقدر لك أن تصبح نجماً • إن كل شخص فى صناعة الترفيه يجب أن يكتشف نجماً ، ولكن لا أحد يمكنه أن يفعل ذلك فى كل مرة •

إن الجمهور متقلب وغالباً ما يغير الفحشة • عندما أجرينا اختباراً على الحلقات الأولى من مسلسل « الرجل والمدينة » بطولة انتونى كوين ، سجل كوين ٩٤ فى المائة من تقدير « ممتاز ومحبوب » وهو أهل لمعدل وصل اليه أى ممثل خلال كل الاختبارات الماثلة • إلا أن فرحتنا لم تطل ، نتيجة لأنه كان هناك كلب اسمه سام فى المسلسل الذى يحصل اسمه « هوندو » ، سجل ٩٥ فى المائة من نفس التقدير • وعلى فكرة ، لم نذكر هذا مطلقاً لانتونى كوين •

خاتمة

أتوقع مع مرور الوقت أن يتم تعديل هذا الكتاب عدة مرات ، لأننى أحب أن أعتقد أننا دائما فى مرحلة دراسة • وأنا أعتقد مع ذلك أن هذه الصفحات تصبح كنقطة بداية وآمل أن تكونوا قد وجدتم فيها المعرفة الى جانب المتعة ، وهى متعة تماثل تلك التى وجدتتها فى العمل مع تلاميذى والتى ساعدتنى على أن أصبح ما كتبتة •

وبعد أن نظمنا مركزا لتدريب ممثلى السينما ، جاءنى تلميذ أعتقد بلاشك انه كان أكثر الشبان الذين التقيت بهم فى حياتى حظا من حيث التثنية الناعمة • كان فى قمة الخجل مع الفتيات وكان يجد صعوبة متناهية فى خلق أى اتصال من أى نوع كان خلال التمارين والمُشاهد التى كان يشترك فيها •

وأعددت له فى أحد الأيام تدريبا على الارتجال كان يقوم فيه بدور بائع سيارات مستعملة ، وكانت واحدة من أجمل فتيات الفصل تقوم فيه بدور المشتري • وكان هدفه أن يجعلها تذهب معه لتناول العشاء ، وكنا قد لفتنا نظره الى انه من المسموح له أن يفعل أو يقول أى شئ يريد حتى يحقق هدفه • وكانت له هذه الحرية دائما بطبيعة الحال ، وانما ذكرنا ذلك له نصا فى هذه المرة عن قصد • وقبل أن ينتهى هذا التدريب على الارتجال ، كان قد لَف ذراعه حول الفتاة وجلسا يتمتعان بصحبة احدهما للآخر الى أقصى حد • وعندما ناديت أخيرا على إيقاف التدريب ، التفت ناحيتى وعلى وجهه ابتسامة عريضة وقال معبرا عن مدى تمتعه : « لقد كان هذا التمثيل مثل قطعة الكمك » •

وهكذا يجب أن يكون الأمر بالنسبة لكل ممثل • يجب أن يكون التمثيل ممتعا ومرصيا • أما اذا كان دائما عملا قاسيا واجهادا فأغلب الظن انك لا تجيد تاديتة أو انك يجب ألا تكون ممثلا • والآن ، تناول « قطعة من الكمك » •

● ● كتب صدرت عن مشروع الألف كتاب (الثاني)

اسم الكتاب	المؤلف
١ - أحلام الاعلام وقصص أخرى	برتراند رسل
٢ - الإلكترونيات والحياة الحديثة	ي . راندونكايا .
٣ - نقطة مقابل نقطة	الدس هكسلي .
٤ - الجغرافيا في مائة عام	ت . و . قريمان
٥ - الثقافة والمجتمع	رايموند وليامز
٦ - تاريخ العلم والتكنولوجيا ج ٢	القرن الثامن عشر والتاسع عشر
٧ - الأرض الفاضضة	ر . ج . فوريس
٨ - الرواية الانجليزية	ليستر ديل راي
٩ - المرشد الى فن المسرح	والتر آلن
١٠ - آلهة مصر	لويس فارچاس
١١ - الانسان المصرى على الشباشة	فرانسوا دوماس
١٢ - القاهرة مدينة الف ليلة وليلة	د . قدرى حفى وأخرون
١٣ - الهوية القومية فى السينما العربية	أولج قولكف
١٤ - مجموعات النقود	هاشم النحاس
١٥ - صيانتها . تصنيها . عرضها	ديفيد وليام ماك دونالد
١٦ - الموسيقى - تعبير نفسى - ومنطق	عزيز الشوان
١٧ - ديلان توماس	د . محسن جاسم الموسوى
١٨ - الانسان ذلك الانسان الفريد	اشرف س . بى كوكس
١٩ - الرواية الصديقة . الانجليزية -	جون لويس
٢٠ - المسرح المصرى المعاصر . اصله وديانته . هيد المعطى شعراوى	بول ويست
٢١ - على محمود طه . الشاعر والانسان	أنور المعداوى
٢٢ - القوة النفسية للأهرام	بيل شول وأدبنيث
٢٣ - فن الترجمة	د . صفاء خلوصى
٢٤ - تولستوى	رالف ثى ماثلو
٢٥ - مستندال	فيكتور برومبير
٢٦ - رسائل وأحاديث من المنفى	فيكتور هوجو
٢٧ - الجزء والكلم (محاورات فى مضمارفيرنر هيزنبرج	الفيزياء الذرية)
٢٨ - التراث الفاضى ماركس والماركسيون	سيدنى هوك

اسم الكتاب

المؤلف

- ٢٩ - فن الألب الروائي عند تولستوى ف ٠ ع أنيوكوف
٣٠ - أدب الأطفال ٠ (فلسفته - فنونه - وسائطه)
٣١ - أحمد حسن الزيات ٠ كاتباً وناقداً د ٠ نعمة ربح المزاوى
٣٢ - أعلام العرب فى الكيمياء د ٠ فاضل أحمد الطائى
٣٣ - فكرة المسرح فرنسيس فرجون
٣٤ - الجحيم هنرى باربوس
٣٥ - صنع القسار السياسى فى منظمات الادارة العامة السيد عليوة
٣٦ - التطور الحضارى للانسان (ارتقاء الانسان) جوكوب برنوفسكى
٣٧ - هل نستطيع تعليم الاخلاق للأطفال ؟ د ٠ روجر ستروجان
٣٨ - تربية الدواجن كاتى ثير
٣٩ - الموتى وعالمهم فى مصر القديمة ا ٠ سينيوس
٤٠ - النحل والطب د ٠ ناعوم بيتروفيتش
٤١ - سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى جوزيف داهموس
٤٢ - سياسة الولايات المتحدة الامريكية ازاء مصر ١٨٢٠ - ١٩١٤ د ٠ لينوار تشامبرز رايت
٤٣ - كيف تعيش ٣٦٥ يوماً فى السنة د ٠ جون شندلر
٤٤ - الصحافة بيير اليبير
٤٥ - أثر الكوميسيا الالهية لدانتى فى الفن التشكيلى الدكتور بيريالى وديه
٤٦ - الأدب الروسى قبيل الثورة البلشفية ويعدها د ٠ رمسيس عوض
٤٧ - حركة عدم الانحياز فى عالم متغير د ٠ محمد نعمان جلال
٤٨ - الفكر الأوروبى الحديث ج ١ فرانكلين ل ٠ باومر
٤٩ - الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى ١٨٨٥ - ١٩٨٥
٥٠ - التنشئة الإمبرية والأبناء الصغار د ٠ محيى الدين أحمد حسين
٥١ - نظريات الفيلم الكبرى تأليف : ج ٠ دابلى أندرو
٥٢ - مختارات من الأدب القصصى جوزيف كونراد
٥٣ - الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد ؟ د ٠ جوهان بورشنر
٥٤ - حرب الفضاء (دراسة تحليلية للأسلحة واستراتيجيات حرب الفضاء) طائفة من العلماء الأمريكيين

اسم الكتاب

المؤلف

- ٥٥ - إدارة الصراعات الدولية (دراسة في سياسات التعاون الدولي) د . السيد عليوة
- ٥٦ - الميكروكمبيوتر د . مصطفى هناني
- ٥٧ - مختارات من الأدب الياباني (الشعر - الدراما - الحكاية - القصة القصيرة) صبري الفضل
- ٥٨ - الفكر الأوروبي الحديث ج ٢ (الاتصال والتغير في الأفكار) من ١٦٠٠ - ١٩٥٠ فرانكلين ل . باومر
- ٥٩ - تاريخ ملكية الأراضي في مصر الحديثة جابريل باير
- ٦٠ - اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة أنطوني دي كرسيني وكينيث مينوج
- ٦١ - الفكر الأوروبي الحديث ج ٣ فرانكلين ل . باومر
- ٦٢ - كتابة الميناريو للمسيما هولايت مموين
- ٦٣ - الزمن وقياسه زافيلسكي ف . س
- ٦٤ - أجهزة تكيف الهواء ابراهيم القرضولي
- ٦٥ - الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعي بيتر رداي
- ٦٦ - سبعة مؤرخين في العصور الوسطى جوزيف داهوس
- ٦٧ - التجسرية اليونانية س . م بورا
- ٦٨ - مراكز الصناعة في مصر الاسلامية د . عاصم محمد رزقي
- ٦٩ - العلم والطلاب والمدارس رونالد د . سميمون
- ٧٠ - الشوارع المصرية والفكر د . أنور عبد الخلق
- ٧١ - حوار حول التنمية والت روسكر
- ٧٢ - تبسيط الكيمياء فريد هيس
- ٧٣ - العادات والتقاليد المصرية مون بوركهارت
- ٧٤ - التذوق المسيماني آلان كاسبياي
- ٧٥ - التخطيط السياحي سامي عبد المعطي
- ٧٦ - البذور الكونية فريد هويل
- ٧٧ - دراما الشاشة شاندرأ ويكرا ماسينج
- ٧٨ - الهيروين والايذز حسين حلمي المهندس
- ٧٩ - صور افريقية روي روبرتسول
- ٨٠ - نجيب محفوظ على الشاشة دوركاس ماكلينتوك
- ٨١ - الفكر الأوروبي الحديث ج ٤ هاشم النحاس
- فرانكلين ل . باومر

اسم الكتاب

المؤلف

- ٨٢ - الكمبيوتر في مجالات الحياة
٨٣ - دراما الشاشة ج ٢
٨٤ - المخدرات: حقائق اجتماعية ونفسية
٨٥ - وظائف الأعضاء من الألف الى الياء بوريس فيدروفيتش سيرجيف
٨٦ - الهندسة الوراثية
٨٧ - تربية أسماك الزينة
٨٨ - كتب غيرت الفكر الانساني
٨٩ - الفلسفة وقضايا العصر ج ١
٩٠ - الفكر التاريخي عند الافريق
٩١ - قضايا وملامح الفن التشكيلي
٩٢ - التغذية في البلدان النامية
٩٣ - الفلسفة وقضايا العصر ج ٢
٩٤ - بداية بلا نهاية
٩٥ - الحرف والصناعات في مصر الاسلامية
٩٦ - حوار حول النظامين الرئيسيين للكون ج ١
٩٧ - حوار حول النظامين الرئيسيين للكون ج ٢
٩٨ - حوار حول النظامين الرئيسيين للكون ج ٣
٩٩ - الارهاب
١٠٠ - اغنيات
١٠١ - القبيلة الثالثة عشرة
١٠٢ - الفلسفة وقضايا العصر ج ٣
١٠٣ - العلم والتكنولوجيا
١٠٤ - الاساطير الافريقية
١٠٥ - التوافق النفسي
١٠٦ - الدليل البيولوجي
١٠٧ - لغة الصورة
١٠٨ - الثورة الاجتماعية في اليابان
د. محمود سرى طه
حسين حلمي المهندس
نيتر لورن
الياء بوريس فيدروفيتش سيرجيف
ويليام بيتز
ديفيد الدرتون
أحمد محمد الشنواني
جميعها : جون . ر . بورر
وميلتون جولد ينجر
أرنولد توينبي
د. صالح رضا
م . ه . كنج وآخرون
جميعها : جون . ر . بورر
وميلتون جولد ينجر
جورج جاموف
د. السيد طه أبو سديرة
جاليو جالييه
جاليو جالييه
جاليو جالييه
أريك موريس ، آلان هو
سيريل الدريد
آرثر كيستلر
جميعها : جون . ر . بورر
وميلتون جولد ينجر
ر . ج . فريس
١ . ج . ديكنسترون
كوفلان
توماس . هاريس
روى أرمز
تاجاى متشينو

المؤلف	اسم الكتاب
بول هاريسون	١٠٩ - المعالم الثالث غدا
ميكايل المي ، جيمس لفلوك	١١٠ - الانتراض الكبير
أدامز فيليب وآخرون	١١١ - دليل تنظيم المتاحف
فيكتور مورجان	١١٢ - تاريخ النقود
اعداد محمد كمال اسماعيل	١١٣ - التحليل والتوزيع الاوركستراالى
الفردوس الطوسي	١١٤ - الشاهنامه ج ١
الفردوس الطوسي	١١٥ - الشاهنامه ج ٢
بيرتون بورت	١١٦ - الحياة الكريمة ج ١
بيرتون بورت	١١٧ - الحياة الكريمة ج ٢
جاك كرايس جونيور	١١٨ - كتابة التاريخ فى مصر ق ١٩
محمد فؤاد ، كوبريلى	١١٩ - قيام الدولة العثمانية
بول كونر	١٢٠ - العثمانيون فى أوربا
اختيار واعداد صبرى الفضل	١٢١ - مختارات من الآداب الآسيوية
تونى بار	١٢٢ - التمثيل للسينما والتلفزيون

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٣/٤٣٤٠

ISBN — 977 — 01 — 3380 — 4

للسينما والتلفزيون تقنيات وإحتياجات وقدرات الية خاصة، وعمل الممثل هنا يتأثر بهذه الآليات .

ولذا يجب ان ياتلف تماماً معها بحيث يصبح قادراً على اخذها في الاعتبار تلقائياً، بينما يوجه اهتمامه الحقيقي لادائه . والمؤلف هنا يحاول بخبرته العريضة في العمل في هوليوود ان يقدم تلك الآليات بصورة عالمية يفيد منها الممثل في كل مكان سواء اكان يعمل للسينما ام التلفزيون .

